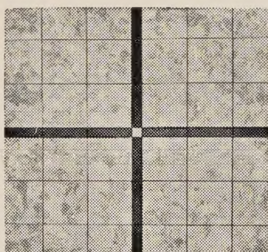

Illinois U. Library
ORUM
7



Dubbelhardgebakken vloertegels

de werkelijk ideale vloertegels



Toepassings-
mogelijkheden :

- Kerken
- Scholen
- Fabrieken
- Woningen
- Winkels
- Kantines
- Garages
- Chemische bedrijven
- Ziekenhuizen

Speciale voordelen:

* Weer- en vorstbestendig
* Praktisch onverslijtbaar
* Zeer goed schoon te houden
* Nemen geen water op
* Onaantastbaar voor oliën en zuren
* Te leveren in allerlei kleurschakeringen
* Eenvoudig aan te brengen

Onze dubbelhardgebakken vloertegels worden bij zeer hoge temperatuur gebakken, hebben een volkomen glad oppervlak en kunnen geleverd worden in kleuren naar verkiezing (effen, gevlamd, porfier).
De afmetingen zijn: 10 x 10 cm, met een dikte van 0,9 - 1 cm. 100 stuks per m² en een gewicht van 20 kg per m². Leverbaar met bijpassende plinten en in- en uitwendige hoeken.

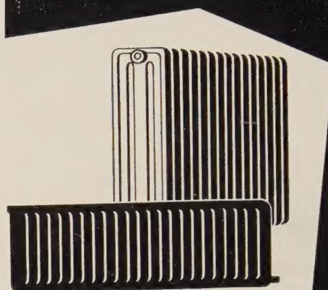
Kleurschakeringen:

grijsporfier, geelporfier, roodporfier en kurkporfier; geelgevlamd, grijsgevlamd, rood/zwartgevlamd; in effen kleuren: rood, bruin, zwart, geel, ivoor, grijs enz.



PAUL TEEUWEN N.V.
Kleiwarenfabrieken
Postbus 8 - Tegelen
Telefoon 541 (4 lijnen)

op school voel ik me thuis...
ook dáár hebben we KARBO radiatoren

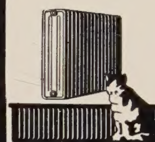




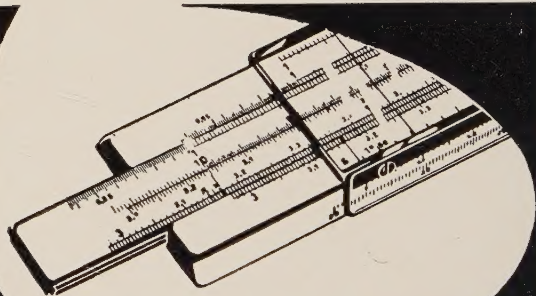
economisch stoken met **KARBO**

PANEELRADIATOREN
LEDENRADIATOREN
ZIEKENHUISRADIATOREN
PLAFONDKAPPEN
BORDENWARMERS
WARMKASTEN

Technische gegevens op aanvraag



N.V. CONTINENTAL RADIATORENFABRIEK – BUSSUM
OPGERICHT 1913 TELEFOON K 2959-9755-5750



NESTLER
Reken-linealen

- keus uit 28 gespecialiseerde typen
- geheel of gedeeltelijk vervaardigd van helder wit, onveranderlijk ANAGIT
- schalen diep gegraveerd - slijten niet uit
- krimp- en trekvrij met ingebouwde veertjes

Vraag vandaag folders bij de alleenimportrice

Gusho N.V. Amstelstraat 7
Amsterdam-C



Summary

The National Monument at Amsterdam

page 63

by R. Blijstra

During the 16th century the "Dam Square" used to be divided by the river Amstel. It was used as a market-place and a harbour square.

Even after the river Amstel was filled-up between the Central Station and the "Munt" (the mint tower), the Dam square did not become an urban unity. The river was replaced by a broad street which cut the square in two unequal halves flanked by a miscellaneous collection of buildings such as the former 17th century town-hall (to day Royal Palace), the medieval "New Church", 19th and 20th century houses and large commercial buildings such as the "Bijenkorf" stores. It is no use denying, the Dam square was an ugly square. In fact, it was no square at all!

In view of these facts, the planning of a "National Monument" on the Dam "Square" was no easy task.

The urban situation of the monument was planned by architect Oud. He succeeded in creating a harmonious whole by counter-balancing the architectural mass of the Royal Palace and the "New Church". By surrounding the "actual" monument by a system of 6 concentric broad steps, he provided the necessary "distance" between the unceasing turmoil of everyday traffic and this "timeless" Symbol of Resistance.

The National Cemetry of Honour at Bloemendaal

page 81 (continued)

A faulty conception of monumentality has often resulted in a violation of the landscape. Although the Greeks succeeded in creating a harmonious unity out of their temple of Aphaia on Aigina and the temple of Poseidon at Cape Sounion and their respective, surrounding landscapes, the temple of Apollo at Bassai possesses no vital relation with its natural environments.

The creation of a national cemetry for those who were murdered by the Germans during the second world war, might easily have led to high-strung architectural manifestations.

Architect Komter, however, who designed the national cemetry, restricted himself in a truly remarkable fashion. The cemetry in question hardly disturbes the landscape. When approaching the low wall, the cross and the small tower, one is impressed by the modesty of his conception.

John Raedecker and the National Monument

page 89

by Hans Redeker

The status of the artist varies according to the ever changing conceptions of society. During the Middle Ages the artist was a craftsman, anonymously contributing to the cultural expression of his age. During the Renaissance this anonimity is replaced by the pround manifestations of the individual artist, although this "pride" was tempered by the fact that he subjected himself to "Divine Examples", to a world of Ideas revealing itself through Nature. ("Natura Artis Magistra").

Only during the 19th century with its revaluation of the "irrational", does the artist obtain the romantic status of the "lonely visionary". The public expects him to be a "prophet", a creator of "symbols expressing universal truths". Unfortunately, the old hierarchy of spiritual values is no longer available as a *living* source of inspiration and consequently the task of the artist has become an almost impossible task.

Seen from this point of view it stands to reason that the public is often disappointed in its expectations. Minor talents sometimes fall back on outlived symbols and the great ones amongst our artists have only succeeded by returning to the simplicity of the human form. The "National Monument", by John Raedecker must not be considered as an example of renewed Symbolism. It is the human response of a great artist to a question which cannot be answered.

Résumé

Le Monument National à Amsterdam

page 63

par R. Blijstra

Au 16e siècle, le „Dam square" à Amsterdam était divisé en deux par l'Amstel, la rivière qui a donné son nom à Amsterdam.

Ce square était utilisé comme marché et faisait part du port. Même après on avait comblé la section de l'Amstel entre le „Munt" et la Gare Centrale, le square en question ne devint pas une unité urbaine. Cette section comblée fut remplacée par une grande avenue, divisant le „Dam" square en deux parties inégales, entourées d'un grand nombre de larges bâtiments divers comme les magasins „De Bijenkorf" et des maisons construites au 19e et 20e siècle. Inutile de le nier, le Dam square n'était pas un succès. En fait, ce n'était point un square!

Conséquemment, la projection, sur ce square, d'un monument national, était une tâche assez difficile.

La situation urbaine du monument fut projetée par l'architecte Oud. Il a réussi à créer un tout harmonieux. Le monument contre-balance les „masses" architecturales du Palais Royal ((auparavant l'Hotel de Ville) et de la „Nouvelle Eglise". En entourant le monument d'un système de „marches" de six cercles concentriques, M. Oud a réussi à distancier le fracas perpétuel de la circulation moderne de ce symbole éternel de la Résistance.

Le Cimetière National d'Honneur à Bloemendaal

page 81 (suite)

Les fausses conceptions de la monumentalité ont souvent violé le paysage. Quoique les Grecs aient créé une unité harmonieuse entre leurs temples d'Aphaia à Aigina et celle de Poseidon à Cap Sounion et leurs paysages respectifs, on ne trouve pas cette harmonie parfaite au temple d'Apollon à Bassaï.

La création d'un cimetière d'honneur pour ceux assassinés par les Allemands pendant la dernière guerre, aurait facilement pu avoir comme résultat des constructions plus ou moins sur-émotionnées.

Cependant, l'architecte Komter a projeté un cimetière d'honneur, qui fait preuve d'un sens remarquable de restriction. Le cimetière en question est en harmonie avec son paysage. En s'approchant du mur bas, de la croix et de la petite tour, on est fort impressionné par la conception modeste de l'architecte.

John Raedecker et le Monument National

page 89

par Hans Redeker

La conception qu'on a d'un artiste varie selon les opinions variantes de la société. Au Moyen-Age l'artiste était un artisan anonyme contribuant à l'expression culturelle de son époque. Pendant la Renaissance cet anonymat fut remplacé par les manifestations de l'artiste individuel, quoique sa fierté fût plus ou moins tempérée, se sentant assujetti aux „Exemples Divins", se révélant dans la Nature („Natura Artis Magistra").

C'est seulement au 19e siècle, à cause de la révalorisation de „l'Irrationel", que l'artiste devint „visionnaire solitaire". Le grand public attent qu'il soit profète, créateur de symboles, exprimant les „vérités universelles". Malheureusement la vieille hiérarchie de valeurs spirituelles n'est plus cette source *créative* d'inspiration et conséquemment la tâche de l'artiste est devenue presque inexécutable, dont résulte que le public se sent souvent désillusionné. De moindres talents se servent souvent de symboles obsolètes, tandis que les grands talents n'ont réussi qu'en revaluant la simplicité de la forme humaine.

On ne doit pas considérer le monument national comme un exemple d'un symbolisme nouveau. C'est plutôt la réponse humaine d'un grand artiste, aux questions sans réponse.

Zusammenfassung

Das Nationale Ehrenmal in Amsterdam

Seite 63

von R. Blijstra

Im 16. Jahrhundert strömte die Amstel quer durch den „Dam-Platz", der zugleich Markt- und Hafenplatz war.

Selbst nachdem man die Amstel zwischen Hauptbahnhof und „Munt" (Münzturm) zugeschüttet hatte, bildete der „Dam-Platz" noch keine städtebauliche Einheit.

Anstatt des Flusses teilte jetzt eine breite Strasse den Platz in zwei ungleichmässige Teile, welche von sehr verschiedenartigen Gebäuden umgeben sind (unter andern das im 17. Jahrhundert erbaute ehemalige Rathaus — jetzt königl. Palast —, die mittelalterliche „Neue Kirche", Wohnhäuser aus dem 19. und 20. Jahrhundert und grosse Handelsgebäude wie z.B. das Warenhaus „De Bijenkorf"). Es ist nicht zu leugnen, dass der „Dam-Platz" hässlich war. Eigentlich war es gar kein richtiger Platz!

Angesichts dieser Tatsachen war es keine leichte Aufgabe, gerade auf diesem Platz ein nationales Ehrenmal zu errichten.

Architekt Oud ist für die städtebauliche Lösung verantwortlich. Es gelang ihm eine harmonische Einheit zu bilden, indem er einen Ausgleich zur architektonischen Masse des Palastes und der „Neuen Kirche" schuf. Er umgab das „wirkliche" Ehrenmal mit sechs konzentrischen breiten Stufen, die den nötigen Abstand zwischen dem täglichen Verkehrsgetümmel und dem „zeitlosen" Symbol des Widerstands wahren sollen.

Der Nationale Ehrenfriedhof in Bloemendaal

Seite 81 (Fortsetzung)

Oft hat eine falsche Auffassung von Monumentalität eine Schändung der Landschaft zur Folge. Den Griechen gelang es, zwischen dem Aphaie-Tempel auf Aigina und dem Poseidon-Tempel auf Kap Sounion und der jeweiligen Umgebung eine harmonische Einheit herzustellen. Dagegen besitzt der Apollo-Tempel von Bassai keine wesentlichen Beziehungen zu der ihn umringenden Landschaft.

Die Errichtung eines nationalen Ehrenfriedhofes für die von den Deutschen im zweiten Weltkrieg Ermordeten, hätte leicht zu hochtrabenden architektonischen Manifestationen führen können.

Architekt Komter, dem die Anlage der Begräbnisstätte zuvertraut wurde, konnte sich jedoch auf wirklich bemerkenswerte Weise beherrschen. Der Friedhof stört kaum in der Landschaft. Wenn man sich den niedrigen Mauern, dem Kreuz und dem kleinen Turm nähert, wird man von der Einfachheit der Auffassungen beeindruckt.

John Raedecker und das Nationale Ehrenmal

Seite 89

von Hans Redeker

Der Status eines Künstlers ändert sich mit den wechselnden Auffassungen der Menschen. Im Mittelalter war der Künstler ein Handwerker, der anonym zur kulturellen Ausdrückung seiner Zeit beitrug. Während der Renaissance verschwindet die Anonymität und an ihre Stelle treten die stolzen Manifestationen des individuellen Künstlers. Dieser Stolz aber wird gemässigt durch das Bewusstsein, einer Ideenwelt, die sich in der Natur offenbart und „göttlichen Vorbildern" untertänig zu sein. („Natura Artis Magistra").

Erst das 19. Jahrhundert mit seiner Aufwertung des „Irrationellen" gibt dem Künstler die romantische Stellung des „einsamen Träumers". Man sieht in ihm den „Profeten", den Schöpfer von Symbolen, welche „universelle Wahrheiten" ausdrücken. Die alte Hierarchie geistlicher Werte gilt leider nicht mehr als *lebender* Quell der Inspiration. Daraus folgt, dass die Aufgabe des Künstlers zu einer nahezu unmöglichen Aufgabe geworden ist. Darum ist es auch begreiflich, wenn die Menschen oft in ihren Erwartungen enttäuscht werden. Kleinere Talente greifen oft auf überlebte Symbole zurück und die grössten unsrer Künstler haben nur Erfolg, wenn sie zur Einfachheit der menschlichen Form zurückkehren.

Das nationale Ehrenmal von John Raedecker darf nicht als Beispiel einer erneuerten Symbolik gesehen werden. Es ist die menschliche Antwort eines grossen Künstlers auf eine Frage, die nicht beantwortet werden kann.



Geheel glazen deuren vergroten de pui!



Securit glazen deuren vormen een aesthetische oplossing voor het „open" houden van gevels van openbare gebouwen, warenhuizen, winkels, theaters, restaurants enz. Technische gegevens worden U gaarne op aanvraag verstrekt.

N.V. Staalglas

Amsterdam Prinsengracht 858 Tel. 31747-33675-43523
Rotterdam Pretorialaan 17 Tel. 77790



FÖHN

geruisarme luchtverwarmer voor kantoor, school, gymnastieklokaal, woning e.d.

volautomatisch - oliegestookt
hoog rendement
lage stookkosten

FÖHN

industrie-luchtverwarmer voor
fabrieken, garages, werkplaatsen e.d.

goedkope aanschaffing
automatische werking
laag brandstofverbruik

Nederlands fabrikaat
Folder F op aanvraag

BEREC

VAN DER MARK

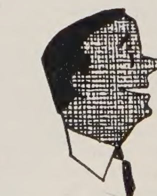
N.V. INDUSTRIËLE- en HANDELSONDERNEMING
VAN DER MARK-VEENDAM
KERKSTRAAT 22 - POSTBUS 13 - TEL. 3636

Hierbij delen wij U mede, dat de maatschap

Merkelbach en Elling

per 1 maart 1957 werd ontbonden, daar op die datum B. Merkelbach zijn functie als stadsbouwmeester van Amsterdam volledig heeft aanvaard. Het bureau zal worden voortgezet door P. Elling en blijft gevestigd Keizersgracht 574, Amsterdam, Telefoon 32335.

B. Merkelbach
P. Elling



WARERITE

een bekend gezicht...

kunsthars bekledingsplaat beschermt tafelbladen en betimmeringen op decoratieve wijze

Wie op de hoogte is neemt WARERITE

-CONCREET-

A. HELFFER N.V. AMSTERDAM LEIDSEGRACHT 21 TELEFOON 33301

FABRIKAAT BAKELITE LTD. LONDEN

ıandblad, opgericht door het Genootschap „Architectura
Amicitia" in samenwerking met de Maatschappij tot Bevor-
ring der Bouwkunst, Bond van Nederlandsche Architecten,
N. A. Orgaan van het Genootschap A. et A.

dactie
Blijstra, Letterkundige
of. M. F. Duintjer, Architect
Hendriks, Wandschilder
ike Komter, Architect
ı. H. Lunsingh Scheurleer, Directeur bij het Rijksmuseum
Schipper, Architect
A. Snellebrand, Architect/Dir. Academie van Bouwkunst
thur Staal, Architect
L. Sijmons Dzn., Architect

ırresponderende redactie-leden:
F. Groosman, Architect
C. Nicolaï, Architect

dactie Secretariaat: Herengracht 406, A'dam-C., Tel. 36186

or de ondertekende artikelen dragen de schrijvers verant-
ordelijkheid, ook wanneer het leden van de redactie betreft.
ername van artikelen, foto's en tekeningen is slechts ge-
rloofd met toestemming van redactie en uitgever en dan
g slechts met bronvermelding

or advertenties wende men zich tot de uitgever

tgave en Administratie: G. VAN SAANE, Herengracht 406
nsterdam-C. - Telefoon 36186 - Postrekening 681.31.

FORUM

maandblad voor architectuur en gebonden kunst

3

1957

waalfde jaargang No 3 april 1957

houd van dit nummer:

ypografische vormgeving: G. Boon, Architect

foto's in dit nummer zijn van:
L.M. Aerocarto pag. 70
d'Oliveira pag 74 onder, 76, 80 t/m 87
ıns Sibbelee pag. 62, 71 t/m 73, 74 boven, 75, 77, 78,
89 t/m 96
ɔpogr. Atlas Gem. Archiefdienst Amsterdam pag 64 boven,
65 t/m 69

"ORUM" verschijnt met 12 nummers per jaar

ɔonnementsprijs *f* 24.— per jaar
anco per post bij vooruitbetaling te voldoen

ɔor België Frs. 400.—

ijs van dit nummer *f* 2.50/B.frs. 40.—



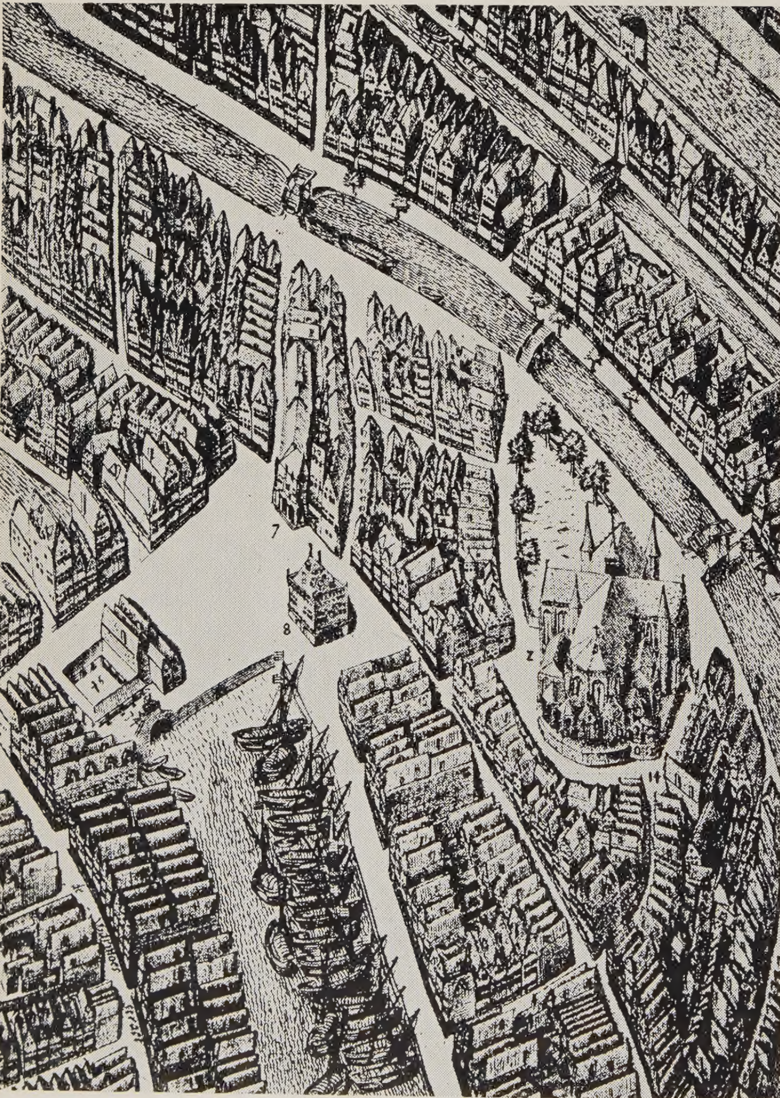
Nationaal Monument en Ere-begraafplaats

R. Blijstra

Zonder ons in de geschiedenis van de vormveranderingen, welke de Dam te Amsterdam in de loop der tijden heeft ondergaan, te kunnen verdiepen, komt het ons voor dat dit plein, zo dierbaar voor stad- en landgenoot, nooit de beslotenheid heeft gehad welke wij gewoonlijk bij zulk een belangrijk stadcentrum verwachten.

Moge het waar zijn dat op de kaart van Cornelis Anthonisz van 1544 „Die Plaets" een bijna vierkante ruimte vormt, voor een goed deel begrensd door het oude stadhuis en een ietwat onregelmatige bebouwing, aan de kant van de Damsluis en het Damrak zitten al een paar flinke gaten, die op de kaart van Pieter Bast uit 1597 zozeer zijn verbreed, dat een plein aan het water is ontstaan. De Nieuwe Kerk maakt nog geen deel van het plein uit, in een hoek staat vrijstaand de Waag en het Damrak schiet als een scherpe wig in de nu onregelmatig gevormde, trapeziumachtige vlakte. De gravure van Jan van de Velde van 1570 bevestigt de indruk: Die Plaetse is een havenplein, waar de schepen meren, waar markt gehouden wordt, waar weliswaar een aantal „officiële" gebouwen enig cachet aan het geheel geven, maar waar het leven van de koopmansstad, de beweeglijkheid van de mensen verre de architectonische vormgeving overheerst, ondanks het feit dat de Nieuwe Kerk boven de lage huizen uitsteekt en dus wel „meedoet" in het beeld. Ook op de kaart van Balthasar Florisz van Berckenrode van 1625 is het centrale plein van Amsterdam geheel open en als wij de ets van Claes Jansz. Visscher van 1610 bekijken, die een gezicht van het Damrak naar de Damsluis geeft met de Vismarkt en de Beurs van Hendrick de Keyser op de achtergrond, met de schuitjes met visbennen op de voorgrond, dan krijgt men toch een heel andere indruk van de Dam en zijn omgeving als op de talloze schilderijen, waarop het nieuwe stadhuis, het tegenwoordige Paleis dus, het hoofdmotief vormt of op bijvoorbeeld de gravure, welke de begrafenis van De Ruyter uitbeeldt en waar men bijna het gevoel heeft op een besloten Italiaans plein te kijken. Deze voorstellingen zijn hoogst bedrieglijk: tot in de negentiende eeuw immers lag de Dam aan het Damrak en keek het stadhuis op het water en op schepen uit.

Dit alles moeten wij bedenken om te begrijpen, op welke wijze de Dam na de bouw van de Beurs van Zocher en de afbraak van dit gebouw, na de demping van het Damrak en de bouw van de Bijenkorf, een tweeslachtig karakter heeft gekregen. De Dam is nooit een eenheid geweest, die tengevolge van doorbraken zijn intimiteit verloren heeft, doch hij was een naar vele kanten wegschietende ruimte, die door verandering in de bebouwing en door demping van het water op de buitenstaander de indruk maakte van een stadsplein met de „gebruikelijke" gebouwen die daar te verwachten zijn: het stadhuis, de belangrijkste en oudste kerk. Dat die kerk de „Nieuwe Kerk" heette en dat de Oude kerk terzijde lag kan alleen de historicus verklaren. De afwezigheid van een havenfront na de bouw van het Centraal Station maakte de vroegere



boven *Gezicht vanuit de Beurssteeg 1570 Jan van d
Velde*

links *Dam en omgeving, uit de kaart van Pieter Ba
1597*

rechts boven *Dam met de Damsluis, gezien vanaf h
Damrak Gravure van Claes Jansz. Visscher (1587-
1652)*

rechts onder *De begrafenis van Michiel Adriaensz. d
Ruyter in 1677 Gravure van Bastiaan Stoopendaal*

DE VISMARCKT

de Beurs

Lykstatie van den Heere
MICHIEL DE RUYTER



boven *De afkondiging van Prins Willem IV als stadhouder in 1747 Tekening van H. de Winter, gravure van G. J. Maastaller Verzam. A. A. Kok*

rechts *Dam gezien uit westelijke richting ca. 1750 Tekening en gravure van H. Schoute*



positie en functie van de Dam ook al niet duidelijker en na de bouw van Industria, van de Beurs van Berlage en de gedeeltelijke demping van het Rokin was het plein, althans visueel, zijn verband met het verleden kwijt.

De verplaatsing van het vermaakscentrum van Warmoesstraat en Nes naar het Rembrandtsplein en later het Leidseplein, de beroemde strijd om de bebouwing van het Middendamterrein, de schutting die hiervan het gevolg was, de oprichting en de verdwijning van „Naatje", de verandering in de structuur tengevolge van het verkeer (logisch, omdat de Dam tussen het Centraal Station en de „stad" lag), al deze factoren maakten, dat de Dam hoe langer hoe onlogischer in elkaar kwam te zitten: de bouw van de Bijenkorf, Nedeximpo, Krasnapolsky en Peek en Cloppenburg bracht hierin geen verbetering, integendeel: aangenomen, dat het Paleis en de Nieuwe Kerk, het eerste wat al te zwaar, de tweede wat al te licht, toch nog enige rust aan het dwalend oog verschafte, er was geen sprake van eenheid, noch van een herinnering aan „hoe het geweest was", terwijl het nieuwe niet sterk genoeg was om bevrediging te schenken: de Dam was een lelijk plein, of liever helemaal geen plein: hij bestond uit twee vlakten, de ene grijs, de andere onzichtbaar en later gelukkig groen (althans een kleine verbetering), gescheiden door een verkeersader, vrij karakterloos bebouwd op de enkele reeds genoemde accenten na.

onder *Dam gezien uit oostelijke richting 1850 Tekening van Chapuy, lithografie van Bachelier Verzam. A. A. Kok*

rechts boven *Dam in 1907 Lithografie naar een foto*

rechts onder *Voorlopig Nationaal Monument Tekening van Kreel Daamen 1950*









anneer wij dit bedenken, dan eerst wordt het werk n Dr. J. J. P. Oud en John Raedecker, die nauw nenwerkend het Nationaal Monument hebben geapen, een werk van bijzondere allure. Op het werk n Raedecker zullen wij hier niet nader ingaan; dit rdt door Hans Redeker besproken. De mate van nenwerking tussen Oud en Raedecker is door de ste, in de Groene van 13 februari 1954, de Groene n 21 januari 1956, het Bouwkundig Weekblad van mei 1956 en Maatstaf van september 1956 nader gelicht. In korte woorden komt zij hierop neer, Oud verantwoordelijk gesteld moet worden voor architectonische vormgeving van het monument en or de stedebouwkundige oplossing van het geheel, wijl „voor rekening van Raedecker de beelden en menselijke inhoud van de beeldhouwwerken komen".)ud in Bouwkundig Weekblad).

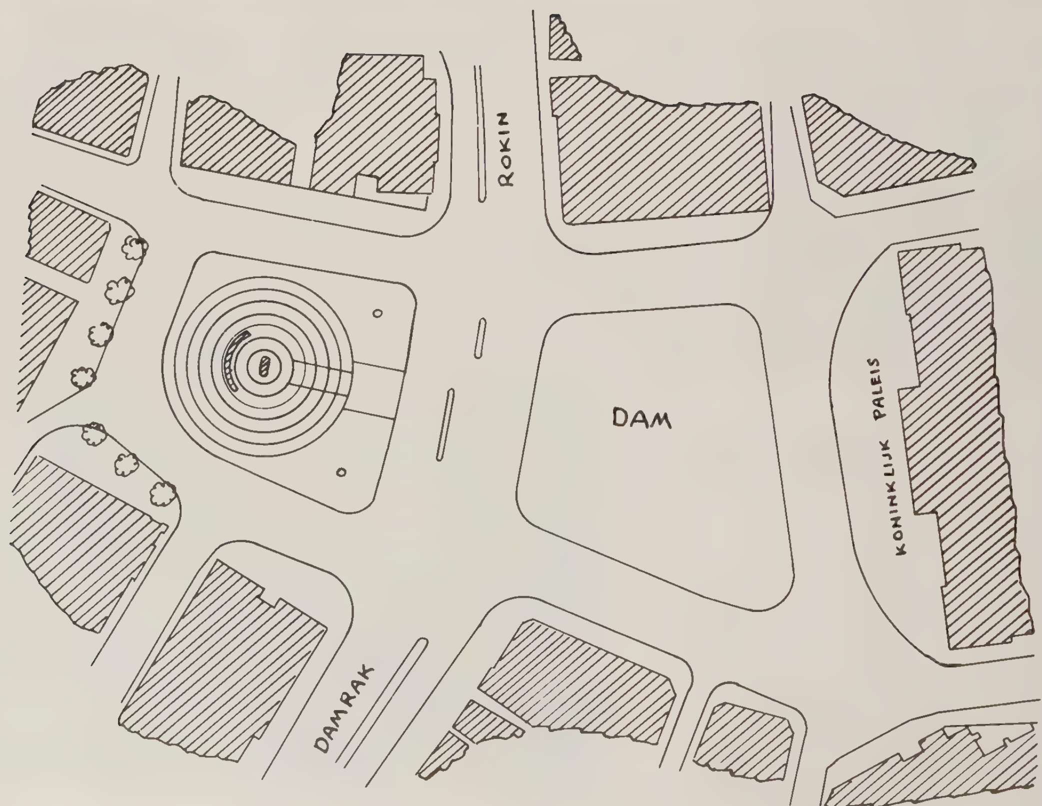
Het is nu uiterst moeilijk een analyse te geven van wijze, waarop Oud er in geslaagd is van de Dam n plein te maken, zo, dat de beide door een drukke keersweg gescheiden „vlakten" een eenheid zijn worden. Ten aanzien van één van de opvallendste rdiensten heeft Oud zelf reeds een verklaring geven: „Door het aanbrengen van de cirkelvormige den heb ik het monument vaste voet in het Damrein willen geven en meteen geprobeerd geestelijk ige afstand te scheppen. Het was n.l. onze bedoeling n monument te maken, dat midden onder het volk u staan en er op geen enkele daadwerkelijke wijze n afgesloten zou zijn. De treden moeten echter toch n of meer schichtig maken voor een al te banale nadering, die niet zou stroken met de betekenis van t monument. (Bouwkundig Weekblad.)

Deze lage treden in zes concentrische cirkels scheien het monument van de verkeersstromen, die er nheen razen en maken het toch niet ongenaakbaar, n knap gevonden combinatie van „eigenschappen". ze combinatie doet zich evenzeer gelden op het enblik, dat men vlak voor het monument staat en in opgenomen wordt door de beschermende functie n de gebogen muuromgang, terwijl men tevens tot erpeinzing en eerbied wordt gedwongen door de ge pyloon en het ook in de vorm imponerende oprift van A. Roland Holst. Een monument als dit, vastgeklonken aan de bodem van de straat, kan n zich slechts op een plein van een stad denken, ar een hoog voetstuk de gedachte, die aan het geel ten grondslag ligt, zich aan de aandacht zou ttrekken, terwijl een te vlak gehouden compositie or het leven overspoeld zou worden. Opvallend is rbij de schaal van pyloon, die zowel in vorm als hoogte precies afgestemd is op de omringende oouwing, niet de ijlheid heeft van een gedenknaald juist niet te breed is om een lompe indruk te maken. ıd zelf vergelijkt deze zuil met een zwaard, maar stigt de nadruk op het feit, dat het monument nochıs de uiting bedoelt te zijn van een rustig en vredevend volk.





s Luchtfoto van de inwijding van het Nationale onument door H.M. de Koningin op 4 mei 1956


ROKIN
DAM
KONINKLIJK PALEIS
DAMRAK







Persoonlijk ben ik het met dit alles eens en ook de nboliek kan ik volgen, doch bovendien treft mij eds de wijze, waarop men de omringende bebouwing zeer vergeet, dat zij slechts als vage achtergrond nst doet, terwijl ik tevens getroffen word door de standigheid, dat het monument, hoe veel kleiner omvang dan het Paleis, nochtans een tegenhanger rmt. Het kan zijn dat de beide leeuwen, die aannkelijk een beetje barok en ook een beetje feodaal ndoen, mèt de concentrische treden en de pyloon als odlijn van de gedachte pyramide het volume dusnig vergroten, dat hierdoor het „vlak" van het Pas niet vele malen zwaarder werkt. Ook is het moge-, dat de lage muur en de hoge pyloon de „concurntie" vermijdt met de hoge gevel en de kleine toren n het Paleis, waardoor men niet tot vergelijking n de maten komt. Het „verkeersmes" Damrak-Rokin, t door het plein snijdt, verliest al zijn scheidende acht zodra men zich slechts enkele meters van de ottoirrand aan de kant van het Paleis verwijdert: pyramidale opbouw maakt de stroom vlakker.

Het is ook opvallend, dat men ineens bemerkt hoe, lgens de oude maatstaven van Sitte, de Dam een rmonisch plein is en de onregelmatigheid van de attegrond zelfs een bijzondere charme vormt. Op na geen enkel punt, behalve dan vlak bij de beamde verkeersader, waar men overigens ontdekt, t het Rokin ombuigt en dat het Damrak afgesloten door het Centraal Station, zodat de ruimte niet eindig wegvloeit, kijkt men in twee straten tegelijk elke straat is op zichzelf weer afgesloten: de Passtraat door het gebouw van de Rijkstelefoondienst, Damstraat door het silhouet van de Zuiderkerk, t „gat" tussen het Paleis en de Eggertstraat door Nieuwe Kerk, de Mozes en Aäronstraat door het ostkantoor. Overal kan men visueel slechts zo ver de stad doordringen dat men zich de aanwezigheid n de omgeving bewust is, doch men blijft op het ein: *de Dam.*

Het gevolg van Ouds uiterst knappe visie is dus weest, dat van een toevallige „samenloop" van twee imten, die aanvankelijk een verschillend karakter oegen en daarna zelfs beide, zowel afzonderlijk als ezamenlijk", hun karakter verloren, een geheel is tstaan. Dit geheel is, althans overdag, een stadshart worden, dat het centrum is geworden van een „landad", niet van een havenstad. Het is curieus, misschien mptomatisch voor de beide steden, dat Rotterdam ngevolge van het bombardement der stad er een venster op de haven" bij heeft gekregen, terwijl nsterdam, gespaard gebleven, door zijn Nationaal onument, dat toch ook dit bombardement gedenkt, eer nog dan te voren van het water is afgekeerd.



e tekst aan de voorzijde, op de pyloon, luidt:

ic ubi cor patriae monumentum cordibus intus
nod gestant cives spectet ad astra Dei.
(Dr. J. D. Meerwaldt)

p de achterzijde boven de urnennissen:

arde, door het offer gewijd, samengebracht uit
ans het land, teken tot in verren tijd van
eugenis en vasten band.
(Prof. Dr. N. A. Donkersloot)



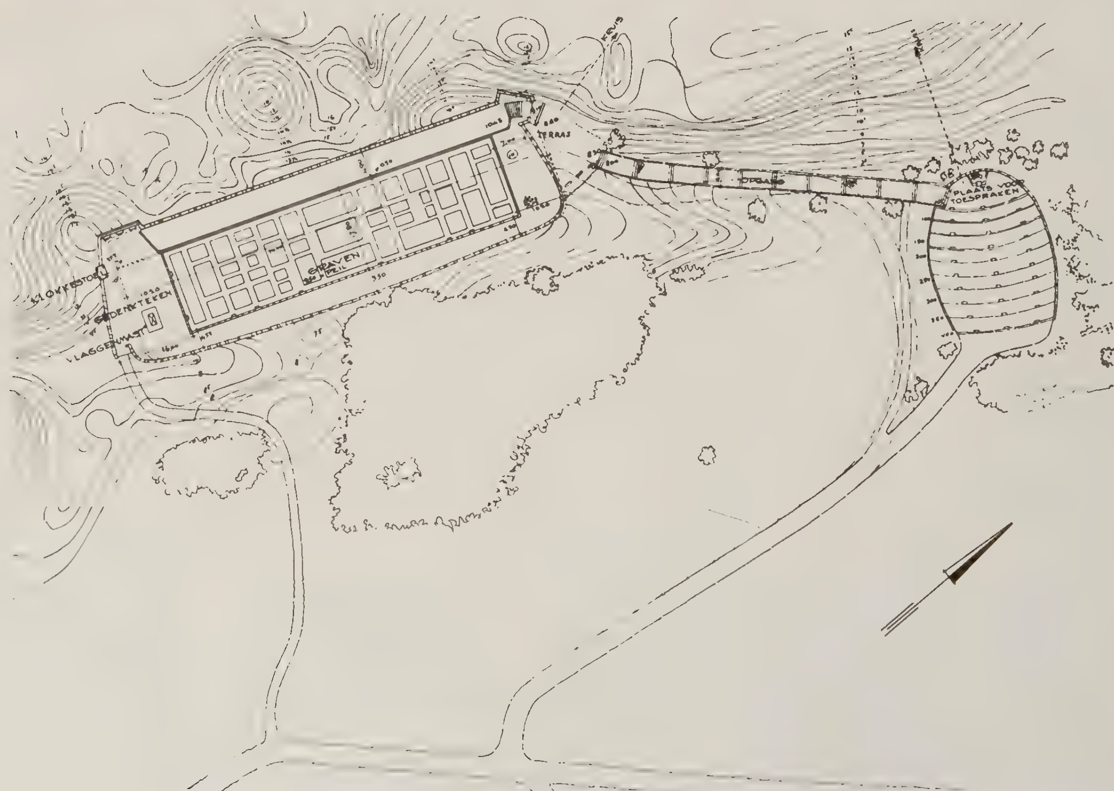






Nimmer, van Erts tot Arend, was enig schepsel vrij onder de zon, noch le zon zelve, noch de gesternten. Maar Geest brak Wet en stelde op de geslagen bres de Mens. Uit die Eersteling daalden de ontelbaren. Duchtend ijn hoge blik deinsden hun zwermen binnen de Wet terug en werden volken n stonden elkander naar het leven: onder nachtgewolkten verward treurspel, lat Wereld heet. Sindsdien werd geen mens vrij dan ontboden van boven ijn dak, geen volk dan beheerst van boven zijn torens. Blijve dat ons bij, erlost als wij werden uit het schrikbewind van een onderwereld. Niet onbeheerst, doch enkel beheerst van boven de wereld blijft vrijheid ons deel.

(A. Roland Holst)


KLOKKESTOEL
GEDENKTEKEN
VLAGGENMAST
GRAVEN
TERRAS
PLAATS VOOR TOESPRAKEN

rwijl Oud voor het probleem stond van een ongeordende ruimte een ge-
lende te maken, had Komter de opgave een geordende ruimte in een onge-
lende te scheppen. Op een heel andere wijze heeft deze laatste bouwmeester
 probleem, dat welhaast het „spiegelbeeld" is van dat van Oud, moeten
ossen. Het is niet moeilijk een aantal voorbeelden aan te halen, waarin
 verkeerd begrip van monumentaliteit tot gevolg had dat de „vrijheid" van
 natuur werd aangetast, terwijl het gedenkteken als een ietwat zielig bewijs
n menselijke onmacht in de oneindigheid van landschap en uitspansel te
r ging. De Grieken hebben ongetwijfeld precies geweten wat ze deden,
en ze de Aphaiatempel op Aigina en de Poseidontempel op Kaap Sounion
 plaats en een proportie gaven, die landschap en gebouw verenigden tot
s van hogere orde. Zij hebben daarentegen de Apollo-tempel van Bassai
 maar" in een vallei neergezet en zich weinig om het „gezamenlijk effect"
kommerd. En verder? Op verschillende plaatsen in de wereld ziet men zich
elden en beeldencomplexen onverwacht tegen de horizon aftekenen en men
hoeft zich vaak nauwelijks af te vragen waarom men er toe gekomen is
'n monument nu juist op die bepaalde plek neer te zetten, om de eenvoudige
den dat degenen, die het beeld daar hebben geplaatst, het zich evenmin
bben afgevraagd. Er was een heuveltje of zelfs een vooruitspringende
rgrug voorhanden en daar zette men dan maar iets neer dat vele malen de
enselijke maat overtrof in de hoop, dat het wel wat zou worden.

Nu leent zich een erebegraafplaats, en zeker één in ons land, welks be-
oners niet tot hoogdravendheid geneigd zijn, niet tot overspannen manifes-
ties, maar anderzijds was het gevaar hier nu eens geestelijk uit de slof te
nieten vooral vlak na de Tweede Wereldoorlog, niet denkbeeldig. Komter,
nvankelijk bijgestaan door Holt, heeft zich echter beheerst en het landschap
uwelijks rakend, een besloten ruimte geschapen, die daarin opgenomen is.









Nu zou men dus oppervlakkig gesproken kunnen oordelen, dat hij het probleem: een relatie tussen deze beslotenheid en de wijdheid daaromheen tot stand te brengen, omzeild heeft en als men van de weg af de erebegraafplaats nadert, kan men overwegen of de accenten: de lage muur, het kruis, het klokketorentje en de vlaggestok, met of zonder vlag, niet een te bescheiden aanduiding vormen. Men zou van een gemis aan spanning kunnen spreken, zozeer maakt van buiten af gezien de erebegraafplaats deel uit van het duinlandschap. Naderbij gekomen, en het is de bedoeling dat men langzaam nadert, te voet, wordt deze spanning echter allengs groter tot men vlakbij gekomen het gevoel krijgt een burcht te naderen, een wat vreemde burcht, die niet vijandig is, maar tot overpeinzing maant. Dat is zonder twijfel een eigen interpretatie, ingegeven door de wetenschap dat men een begraafplaats nadert, doch de omstandigheid dat de nadering deze interpretatie niet verstoort doch versterkt, pleit voor de rangschikking en de keuze van de symbolen.

Is men eenmaal binnen de omheining dan vormen het verdiepte veld van de graven, de lage muur, die het geheel omringt, de palen voor de kransen, de bloemen en de lage toren een geheel, dat zich afscheidt als een geheiligde plaats, ook voor degenen die niet gelovig zijn in Christelijke zin en waarbij geen sprake is van de verscheidenheid welke zich in het Christelijk geloof openbaart. Een gedenkplaats; voor velen die gewend zijn de dood te verbinden aan vaste symbolen, schier heidens, maar daarom niet minder indrukwekkend. Men zou hier, in tegenstelling met de ons vertrouwde monumentaliteit, kunnen spreken van de monumentaliteit van het platte vlak, hier juist zo overtuigend als men bedenkt, dat zij niet in een landschap met grote hoogteverschillen en evenmin in een volkomen vlak terrein zou passen. De rust in het golvende duinlandschap, saevis tranquillus in undis, berusting ook, weemoed wellicht, deze harmonie van stemmingen en



HET GEBEURDE IN DE MEI
DAGEN VAN HET JAAR 1940

DUITSE SOLDATEN, OVERMACH-
TIG IN BEWAPENING EN GETAL,
OVERROMPELDEN NEDERLAND.
KONINGIN EN MINISTERS WE-
KEN UIT NAAR ENGELAND EN
ZETTEN VANDAAR, MET EEN-
HEDEN VAN KRIJGSMACHT EN
KOOPVAARDIJ, TEZAMEN MET
ONZE BONDGENOTEN, DEN STRIJD
VOORT. IN HET BEZETTE LAND
WERDEN DE ORGANISATIES
VAN VRIJE BURGERS DOOR
DEN VIJAND ONTBONDEN, DE
WETTEN ONTKRACHT, DE KER-
KEN BEDREIGD, DE PERS GE-
MUILKORFD EN DE VRIJE BE-
OEFENING VAN WETENSCHAP
EN KUNST VERBODEN. MEER
DAN HONDERDDUIZEND NEDER-
LANDERS VAN JOODSEN BLOEDE
WERDEN IN DEN DOOD GEJAAGD.
HONDERDDUIZENDEN MANNEN
VOOR DWANGARBEID GEVANGEN.
TOEN....

TOEN STONDEN ER IN HET
MIDDEN DES VOLKS
MANNEN EN VROUWEN OP.

TEGEN HET GEWELD DES VIJANDS
STELDEN ZIJ OVERTUIGING EN
GELOOF, TEGENOVER HET GER-
MAANSE HEIDENDOM HET GE-
TUIGENIS VAN CHRISTENDOM
EN HUMANISME, TEGENOVER
DE GEORGANISEERDE MILLI-
OENEN DE ONVERVANGBARE
WAARDE VAN DEN MENS.
VREEDZAME BURGERS WER-
DEN BRANDSTICHTERS, SABO-
TEURS EN SPIONNEN. ZIJ HOED-
DEN HET VRIJE WOORD IN ILLE-
GALE GESCHRIFTEN, HIELPEN
DE VERVOLGDEN, VERDEDIGDEN
HET RECHT DER OUDERS IN DE
OPVOEDING, HET AMBTSGEHEIM
VAN DEN ARTS EN DE VRIJE PRE-
DIKING VAN HET EVANGELIE.
DANK ZIJ HEN...

DANK ZIJ HEN, WAARVAN
ER ENKELEN HIER RUSTEN

WAS NEDERLAND IN DIE DA-
GEN GEMARTELD EN VERNE-
DERD, NOCHTANS VRIJER EN
WEERBAARDER DAN OOIT.
DOOR DEN VIJAND VOGELVRIJ
VERKLAARD, WERKEND IN GE-
BREKKIG GEORGANISEERD
VERBAND, MET GEEN ANDEREN
MEESTER DAN HET GEWETEN,
WEERSTONDEN ZIJ DEN DUITSEN
AANSLAG OP ONS VOLKSBE-
STAAN, GAVEN DEN TWIJFELMOE-
DIGEN ZEKERHEID, DEN ZWAKKEN
KRACHT EN DEN OPGEJAAGDEN
BESCHERMING.
VELEN VAN HEN STIERVEN IN
GEVANGENSCHAP OF VOOR HET
VUURPELOTON. WEINIGEN
KONDEN IN DEZE RUSTPLAATS
VERGADERD WORDEN.
VERWIJL NIET TE LANG BIJ HET
VERDRIET OM HEN, DIE WIJ MIS-
SEN. ZOEK NIET HIER.....

ZOEK DAAR WAAR NEER-
LANDS VOLK LEEFT EN
WERKT

ZIE HOE WIJD ZIJN LAND IS, HOE
HOOG ZIJN HEMEL, HOE DICHT-
BIJ HET RUISEN VAN DE GEWEL-
DIGE ZEE. IN DEZE GEWESTEN
ZIJN VREDE EN VRIJHEID GROOT
GEWORDEN. ZIJ ZIJN DE VRUCHT-
EN VAN GEESTELIJKE ZUIVER-
HEID, EERLIJK DENKEN, NAASTEN-
LIEFDE EN GELOOF. BEDENK, DAT
HETGEEN GISTEREN BEDREIGD
WERD, HEDEN EN MORGEN OP-
NIEUW IN GEVAAR KAN VERKE-
REN. BESCHERM HET EN WEES
WAAKZAAM. TOT ZOLANG
MOGE HET PAD, DAT TOT DEZE
STILLE PLEK LEIDT, BEGAANBAAR
BLIJVEN VOOR DE VOETEN VAN
ALLEN, DIE ZICH HIER BEZINNEN
OP DE WAARDIJ VAN VRIJHEID
EN GERECHTIGHEID.

DAARTOE HELPE ONS GOD.

associaties is op ongezochte, schier „gelukkige" wijze verkregen met eenvoudige middelen. Dit vlakke, besloten monument, waarbij alles, nu het er eenmaal is, „voor de hand" leek te liggen, vormt een merkwaardige tegenstelling met de hiermee vergeleken straffe vormgeving van Oud, die op vernuftige wijze in maat en vorm zich orde moest scheppen in een chaos.

Zich onbevangen invoegend tussen zachte contouren van zand en duindoorn, van laag struikgewas en helm, van glooiende paden en gele toorts, spreidt de eregrafhof zich als een verheven vlakte des doods uit, ver verwijderd van dat andere oord der herinnering, dat zich handhaaft tussen de blinkende kappen van auto's als rollende insecten, de drommen die in hun haast het leven vergeten, de zakenpanden van een zich steeds vernieuwend geslacht. De sereniteit van steen, wolken, zand en bloemen tegenover een spanning, die welhaast barok genoemd zou kunnen worden, ware het niet, dat de elementen welke die spanning vormen ons deze term ontzeggen, omdat zij buiten het bindende element te toevallig zijn ontstaan.

Doch naast deze tegenstelling is er de overeenkomst: dat de leidende gedachte en de omgeving de vormgeving hebben bepaald, zij het ook in het geval van de Erebegraafplaats op natuurlijke wijze en in het geval van het Nationaal Monument in de beste zin „gewild".

Een beschouwing als deze, uiteraard nuchter en zakelijk om de gevoelens welke beide monumenten vertolken, niet te ontluisteren, kan geen recht doen wedervaren aan de wijze, waarop in eerbied en met inkeer deze plaatsen benaderd moeten worden. De beide teksten, welke deze monumenten zijn meegegeven, brengen, naar mijn mening, elk op hun wijze deze gevoelens op juiste wijze over. De tekst van A. Roland Holst, verschillende malen heftig aangevallen, is verheven van toon en uiterst gecompliceerd. Die van Van Randwijk voor de erebegraafplaats, nauwelijks of niet besproken, is gedragen van toon en uiterst eenvoudig.

Zonder op de verdiensten van de ene of de andere in te willen gaan, heeft het misschien zin er op te wijzen dat beide de geest van elk monument afzonderlijk op verrassende wijze juist weergeven. Men kan zich bij de uit simpele, duidelijke en zuivere overwegingen ontstane eregrafhof geen andere tekst denken dan het sobere verslag en de ernstige vermaning van de in het verzet zo actieve dichter Van Randwijk. Men kan zich bij het in stadsgewoel en stedelijke opdringerigheid van klank en vorm oprijzende Nationaal Monument dat zo typisch, enerzijds gedwongen door de omgeving, die door de stedebouwkundige getemd diende te worden, anderzijds uit hoofde van de persoonlijkheid van de beeldhouwer, een overgangsfase vormt van de nog naklinkende romantiek der negentiende eeuw in de tijd die wij hedendaags of modern plegen te noemen, geen andere tekst denken dan die van de diezelfde overgangsfase vertegenwoordigende, in het verzet hooghartige dichter Roland Holst. Een taalanalyse, de poging de schrijver van „Woest en Moe" of „Van Erts en Arend" op beelden te betrappen die niet consequent zijn doordacht, is futiel, omdat men de gedachtengang en woordkeuze van de romantische experimenteel niet de maatstaf mag aanleggen van een aanhanger van het in hartstocht beleden zakelijk proza. Dientengevolge ben ik het nòch eens met degenen die, op welke wijze dan ook, een logische of superlogische gedachtengang in de tekst van Roland Holst willen ontdekken en ons willen bewijzen dat iedereen, die deze gemakkelijk verklaarbare woordenreeks niet aanstonds begrijpt, een ietwat achterlijke persoonlijkheid is, nòch met hem die ongevoelig voor deze dichterlijke uitbarsting, doch bewonderaar van evenmin onmiddellijk met het verstand te vatten fumarolen van de hedendaagse woordkunstenaars, de geest van deze tekst die de associaties welke het monument opwekt, versterkt, afwijst.

Erebegraafplaats en Nationaal Monument, van karakter en geest verschillend, in opvatting en opgave uiteenlopend, vormen naar mijn mening twee polen, maar evenzeer twee hoogtepunten. Het is min of meer zinloos zich de vraag te stellen, of het nog „beter" had gekund. Maar zeker is, dat op een ogenblik waarop de verzetspoëzie verklonken is en slechts nog curiositeitshalve wordt gelezen, de schaarse schilderijen die aan deze tijd herinneren, hun gevoelswaarde verloren hebben en een aantal beeldhouwwerken, aan onderduiking en tegenstand gewijd, niet langer ontroeren, deze beide monumenten, de een in zijn eenvoud, de ander in zijn bewogenheid, de herinnering aan hetgeen ons volk in die jaren bezielde, levendig zullen houden, omdat de kwaliteit van het werk de gebeurtenissen heeft uitgeheven boven het accidentele en de actualiteit.

John Raedecker en het Nationaal Monument

Hans Redeker

De kunst heeft in onze eeuw een triomf behaald, die in bepaalde opzichten ook tot een risico en een last kan worden. Eeuwenlang officieel althans slechts de ambachtelijk vaardige dienaresse van de schoonheid, heeft zij nu de waardigheid gekregen van een openbarende en evocatieve instantie, die met de diepste dingen des levens zonder steun van theoretisch denken of van overgeleverde of geopenbaarde religieuze waarheden te maken heeft. Aldus verklaren onze hedendaagse filosofen en psychologen, aldus handelen, zij het nog meer met het gebaar dan met de daad, onze hedendaagse magistraten. Aldus staat te lezen in de duizenden diepzinnige of kwasidiepzinnige beschouwingen over kunst, in de manifesten van de meeste kunststromingen zelf. En zelfs de „man in the street" doet op zijn wijze nog een knieval, wanneer hij zich in bioscoop of tijdschrift bedrinkt aan de tragiek van een sentimenteel voorgedragen kunstenaarsleven, door alle vernederingen en dronkenschappen heen geheiligd door de nimbus van het genie. Maar heeft de kunst eenmaal deze hoge waardigheid bereikt, die in onze westerse geschiedenis een unicum is, dan zijn daarmee onvermijdelijk ook verwachtingen gewekt, geheel of ten dele ongeformuleerde eisen waaraan de kunst moet voldoen, zonder dat daarbij nog de vraag wordt gesteld, of de kunst, in concreto een bepaalde kunstvorm, op grond van eigen aard en grenzen aan deze eisen kan voldoen. Met andere woorden: de hedendaagse kunst kan gebukt gaan onder de last van te hoog gestelde verwachtingen, van een taak waartegen zij niet is opgewassen, juist omdat men bereid is haar een essentiële onvervangbare plaats binnen ons leven in te ruimen.

Het is een algemeen bekend feit, hier slechts kort te vermelden, dat de huidige kunstopvatting met al haar varianten van zeer recente datum is. Niet alleen voorzover het gebied van menselijke activiteiten, nu door het begrip kunst gedekt, eerst sinds de renaissance enigermate beperkt werd tot wat heden ten dage tot het artistieke behoort, maar ook wat betekenis en wezen van kunst en kunstenaarschap betreft. Het Romeinse onderscheid tussen wat aan vrijen en wat aan slaven geoorloofd was werkte nog door in de Middeleeuwse opvatting van de zeven vrije kunsten, merendeels theoretische vaardigheden, waarbij men slechts rhetorica en musica als de vormen aantreft, die wij tegenwoordig tot het gebied van de kunst zouden willen rekenen. Door de speciale positie van het woord nam overigens in de klassieke wereld de dichter als Vates, door god bezielde zanger en ziener tegelijk, reeds een geheel andere plaats in dan de schilder of de beeldhouwer, dan muzikant of toneelspeler, hoe groot de bewondering, het aanzien of de bescherming en steun van vorsten ook konden zijn, waarin deze kunstenaars zich mochten verheugen. Het wonder van de kunstenaar lag in zijn ambachtelijkheid, het wezen van de kunst in objectieve criteria van het kunstwerk, als symmetrie, harmonie of geïdealiseerde weergave der werkelijkheid. En wanneer voor het eerst in de Renaissance de fierheid van de kunstenaar een metafysisch aspect verkrijgt, zoals dit opklinkt uit de woorden van Da Vinci of Michelangelo, dan nog ziet hij zich als een naschepper van de Goddelijke schepping, aanschouwend de Goddelijke ideale en schone gestalten, die aan de geschapen wereld ten grondslag liggen: „Natura artis magistra", waarbij natura Aristotelisch als de volmaakte wezensvorm begrepen moet worden. Pas de Romantiek, met haar nieuwe waardering voor het irrationele en haar toespitsing van het genie-begrip, ontwikkelt de verheerlijking van het kunstenaarschap als een toppunt der men-



[...]orspronkelijk ontwerp van Raedecker voor het monument op de Dam Rode [...]ijttekening met vlekken en gaten



St. Jan de Doper 1926 teakhout ca. 40 cm hoog
Bezit Min. van O.K.W. Ned. Kunstbezit

selijke creativiteit en is daarin de regelrechte voorbode van wat in onze eeuw meer algemeen tot uiting komt.

In onze eeuw is de kunstenaar hoog op de troon van zijn creatieve en visionaire waardigheid geplaatst juist omdat de oude hiërarchie der menselijke geestelijke faculteiten verstoord is tegelijk met de religieuze zekerheden en symbolen, waarin de mens zichzelf herkende. Men verwacht van hem de symbolen van het diepste en wezenlijkste, die tevoren reeds als basis aanwezig waren. Maar de andere zijde der medaille is, dat juist nu de kunstenaar, en niet alleen de schrijver, die hier buiten beschouwing zal blijven, maar ook de beeldende kunstenaar zich voor taken gesteld ziet, die zonder precedent zijn. Men eist meer aan uitdrukkingsvermogen van hem juist op het ogenblik, dat voor hem het fonds van motieven en symbolen is weggevallen, waarop zijn voorganger in middeleeuwen, renaissance of barok nog kon steunen. Juist op grond van deze leegte richt men zich tot hem, juist op grond van deze leegte is zijn taak onmetelijk verzwaard. En zo moet hij geheel uit zichzelf taken vervullen, waarvoor heel het verleden geen enkele pendant te zien geeft.

Er is nauwelijks een duidelijker beeld van deze situatie aan te wijzen, dan de vanzelfsprekendheid waarmee ons land zich na 1945 tot de beeldhouwkunst wendde, om in een lange reeks monumenten de themata van onderdrukking, verzet en bevrijding te „vereeuwigen". Dat dit voor de ontwikkeling van onze nationale beeldhouwkunst van grote betekenis is geweest, mag als bekend worden verondersteld en komt in dit verband niet verder ter sprake. Evenmin het feit, dat ons land juist sinds luttele jaren een veelbelovende, ontwakende beeldhouwkunst met een groeiend aantal talenten bezat. Wat hier ter zake doet is het feit, dat men aan de beeldhouwer deze taak in handen legde, zonder ook slechts enigermate te beseffen, dat hier tegenover gans de geschiedenis der westerse beeldhouwkunst iets geheel nieuws werd geëist: uit het niets, zonder een basis van symboliek, waarin kunstenaar en publiek elkaar konden vinden, een van de moeilijkste onderwerpen op zodanige wijze tot uitdrukking te brengen, dat niet alleen de mens van vandaag, die erbij is geweest en voor wie woorden als „Hitler", „Gestapo" of „Bergen-Belsen" reeds genoeg zijn om heel een wereld van associaties op te roepen, daardoor gegrepen zou zijn, maar ook de mens van de toekomst, voor wie het beeld zelfstandig zijn eigen taal moet spreken.

Door heel de geschiedenis der westerse beeldhouwkunst zou men vergeefs zoeken naar een taak, even veeleisend, even ingrijpend, even onvervulbaar. De verrukking der Griekse plastiek berust op unieke beheersing der menselijke gestalte in goddelijk geïdealiseerde verschijning, maar op basis van een bestaand bestel aan mythen. Wat aan de beeldhouwer zelf als visionaire of evocatieve taak gelaten is, speelt zich af, hoe belangrijk ook, in een vlak van eenvoudige, zuivere menselijkheid. Met de Renaissance is het niet anders gesteld. Wat wij bewonderen is een ruiterstandbeeld, als de Colleoni van Verrocchio in Venetië, een David van Donatello, of later Michelangelo's grafbeelden voor de Medici's. Maar wat raakt ons de vraag naar de Condottiere Colleoni zelf vergeleken met het feit, dat hier als meesterstuk een formidabele man te paard is tot stand gekomen, ongeacht de snuiter die er de aanleiding voor was? En waar vinden wij in heel de renaissance-beeldhouwkunst of in die der barok een voorbeeld, waar de beeldhouwer zelf zijn symboliek, zijn taal van verstaanbaarheden moet scheppen? Blijft ons uit heel het felle, wisselende en vaak tragische leven van de vijftiende of zestiende eeuw buiten prachtige ruiters, goden, portretten, allegorische ge-

ılten en bijbelse motieven ook slechts iets, dat ons de grote en centrale otieven van het menselijk leven oproept anders dan reeds bepaald door ı door kerk of mythologie bepaalde gestalte of symbool, waarin kunstenaar beschouwer elkaar ontmoeten? Vindt men ook slechts ergens iets van derdrukking, verzet, bevrijding en vrede anders dan in monumenten van ldheren, gewonnen veldslagen en nationale trots, die ons buiten hun compositorische waarden of de schoonheid van een nimf, een Minerva of een ars, de in brons gegoten spanning van een steigerend paard of de fierheid n een geïdealiseerd portret nog iets te zeggen hebben over de gebeurtenis arachter en haar diepere, menselijke zin? Men kan teruggaan naar romaanse nst en gothiek, innerlijker in de expressie van de mens. En toch zijn juist k daar de problemen van de beeldhouwkunst simplistischer besloten binnen ı bijbels motief, een martelaar of heilige, een apostel of het moederschap n Maria, motieven die zelf reeds een taal spreken, waaraan de beeldhouwer n plastisch vermogen toevoegt. Eerder nog moet men zich wenden tot de ilderkunst en dan nog slechts tot de eenzame visionairen, zoals Bosch Bruegel, El Greco, Rembrandt en Goya. Maar dan is er een vertellend ement, dat ons de oorlog oproept, zoals in Bruegel's Kindermoord. Goya's roemde Desastres, iets wat aan de beeldhouwkunst op deze wijze ontzegd En zelfs bij de oude Rembrandt, wiens werken nog het meest zwaar van igieus doorleefde menselijke existentie zijn, zou men vergeefs zoeken naar n opgave, zoals de huidige mens argeloos en als vanzelfsprekend aan de eldhouwers van zijn tijd stelt.

In dit licht bezien is het onvermijdelijk, dat de huidige mens, wanneer hij t resultaat van zijn opdrachten en verwachtingen overziet, een teleurstelling dervindt, die hij de beeldhouwers van zijn tijd niet verwijten mag. Zonder kunnen steunen op een traditie, zonder de grondslag van waarlijk levende mbolen, zonder antecedent staat de beeldhouwer van deze eeuw voor een ak, zwaarder dan ooit aan een voorganger werd opgelegd. Het mag geen rwondering baren, dat geringere talenten teruggrijpen op versleten symbolen een opgeheven toorts of een gebalde vuist, op banale en aan de traditie tleende gestalten, die reeds voor de huidige mens iedere verhouding tot het ema ontberen. Belangrijker is dat zelfs de belangrijkste talenten slechts slagen, anneer zij terugkeren tot de eenvoud van een menselijke gestalte, die een paalde houding vertolkt, zoals Mari Andriessen's Dokwerker, zijn figuren van t Enschedese monument of zoals de vallende verzetsstrijder van John edecker in Waalwijk. Eenvoud van symbolische uitdrukking is hier de ote kracht der beeldhouwkunst. Zelfs in het geval van Zadkine's „Verwoeste ad", die in doorboring en houding een algemeen verstaanbare taal spreekt, aarmee zij het pleit ook bij het publiek gewonnen had, zodra dit over de rste vreemdheid van de vormgeving heen was. Maar wat mogen wij verachten van expressieve en evocatieve werking ten opzichte van een publiek, t tegenover deze beelden komt te staan, zoals wij tegenover de Colleoni? Zou het daarin slechts de kracht der volumen, de pracht der proporties zien en bovendien nog iets van innerlijke menselijke betekenis bevroeden? Wij zouden het tegenover Bergen-Belsen, onze verzetsstrijders, de doden voor het executie-peleton, de hongerenden van Amsterdam als een belediging ondergaan. En toch ligt hier het kardinale punt. Met de oorlogs- en verzetsmonumenten heeft ons land aan de beeldhouwkunst een opdracht gegeven, die onvervulbaar is: uit zichzelf de taal te scheppen voor een thema, dat heel het verleden niet anders dan indirect en dan nog steunend op religieuze of mythologische symboliek aan de orde is gesteld. En zulks nog in een land, zonder enige traditie van betekenis op het gebied van het monument. Het is belangrijk, dit voor ogen te houden, om ondankbaarheid te vermijden bij de beoordeling van onze oogst aan oorlogsmonumenten, bij de waardering van onze beeldhouwers, en met name bij een beoordeling van het centrale monument, het Nationale Monument op de Dam, dat Raedecker schiep.

Het staat wel vast, dat de opdracht voor het Nationale Monument aan niemand anders gegeven kon worden dan aan John Raedecker, de onbetwist centrale figuur van onze herboren beeldhouwkunst in de tijd, toen deze opdracht aan de orde was. Het lijdt ook geen twijfel, dat deze opdracht de mens Raedecker welkom was als de officiële erkenning van zijn kunstenaarschap na een leven van te geringe opdrachten. Een erkenning, die bezwaarlijk te weigeren was, hoezeer hij waarschijnlijk de moeilijkheden, ja de onvervulbaarheid van de taak duidelijk voor ogen heeft gehad. Maar het is een andere vraag, die eerst achteraf gesteld mag worden, zonder de juistheid van de opdracht en het talent van Raedecker in het geding te brengen, of juist van hem de oplossing van een zo gecompliceerd en in het aanvatten van grote ruimtelijke èn symbolische problemen veeleisende taak verwacht mocht worden. Dat is zo kort nog na zijn dood geen onterende of gevoelloze vraag, want zij doet aan zijn essentiële betekenis niets af. Kamermuziek is artistiek bezien niet van minder

Toorop-monument Den Haag



orde dan opera of symfonische muziek, de lyriek van het kleine vers allerminst de mindere van epiek of dramatiek. En de kunst van Raedecker — de retrospectieve tentoonstelling van afgelopen zomer in het Amsterdams Stedelijk Museum stelde dat nog eens duidelijk in het licht — was in het plastische vertaald meer lyriek dan epiek of dramatiek, meer innige kamermuziek voor slechts enkele instrumenten dan het breed componeren voor groot orkest. John Raedecker was het hart der Nederlandse beeldhouwkunst, maar in mindere mate het intellect. Hij heeft zichzelf het zuiverst verwezenlijkt, wanneer hij op eenvoudige problemen een eenvoudig maar innig antwoord kon geven. Hij was een verliefde op het materiaal, waarin hij werkte, en op het leven, dat hij op een haast vrouwelijk tedere wijze beminde. Hij was een dromer, maar geen titaan. Als zoon van een kleine houtsnijder en modelleur in Amsterdam al jong met de ambachtelijke kanten van de beeldhouwkunst vertrouwd, was hij onder de schaarse pioniers van onze moderne plastiek vooral degene, die naast het modelleren in klei weer de steen zocht, de zachte en heerlijk getinte zand- en kalkgesteenten vooral, om daaruit de gestalten weg te hakken en te polijsten, die ons de schoonheid oproepen als vrouw of als dier, en niet alleen weer de uiterlijke schoonheid in puur sensuele pracht maar als een drie-ledige versmelting van materiaal, vorm en ziel binnen de eenheid van het kunstwerk en in sombere maar zeer gevoelige vorm, eer aan de nabije Oriënt dan aan Hellas geparenteerd. Het is een poëtisch en haast beschroomd benaderen van het geheim van innerlijk leven, dat raadselachtig en eenvoudig is tegelijk. Het is een accentueren van het plantaardige in ons, dat tegelijk het dromende is. En Raedecker was zelf zo'n intuïtieve en bij alle Amsterdamse bonhommie droom-achtige figuur, die eerder de bezieldheid van de steen zocht dan de stoutmoedigheid van gewelddadige ruimtelijke problemen. „Indrukwekkend" is zijn oeuvre daarom ook nooit geworden. De schaarse monumenten die wij van hem kennen, zoals het Toorop-monument en het Wassenaarse grafmonument, treffen door een kop, een gestalte, maar allerminst door een knapheid van oplossing van het compositorische probleem, met het monument als zodanig gesteld. Een beeldhouwer als Esser, bijvoorbeeld, steekt in dit opzicht ver boven hem uit. En meer in het algemeen mag gesteld worden, dat eerst bij onze jongere generaties, in aansluiting aan stoutmoediger oplossingen der moderne internationale beeldhouwkunst, een gevoel voor grootscheepser ruimte-compositie doorbreekt. Raedecker is daardoor bovenal de meester van de figuur, van de afzonderlijke gestalte, als tors of als kop, even eenvoudig en natuurlijk in de symboliek (de betonmannetjes) als in de compositie (het Toorop-monument). Misschien mag zelfs gezegd worden dat hij, die zo allerminst het geweld en de inspanning zocht, de man was, die meer met de tekenstift gedroomd dan met de beitel heeft gekapt. En behoren zijn tekeningen tot het mooiste, dat hij gemaakt heeft, dan zijn het vaak zo allerminst beeldhouwerstekeningen, zozeer vervagend naar een immateriële en contourloze droomverschijning in zacht krijt. Geen symbolenschepper was John Raedecker, geen gigant van de compositorische oplossing en van het monumentale. En toch hield de taak, de onmogelijke, van het Nationale Monument impliciet of expliciet de noodzaak in, de kwintessens van het gebeuren 1940—1945 in een zuiver plastische taal, slechts door versleten symbolen gesteund, aan het nageslacht op te roepen op het centrale plein van de hoofdstad, dat zelf nog de moeilijkste eisen van monumentale ruimte-vorming stelde.

„De slaap" Wassenaar





het Nationale Monument heeft John Raedecker, moeizaam werkend in
n laatste levensjaren en tegen het einde reeds door zijn dodelijke ziekte
ngetast, volbracht wat van hem verwacht mocht worden. Geen grootse
lossing van een ruimte-probleem, waartegen waarschijnlijk slechts een nog
bekend genie zou zijn opgewassen. Geen creatieve vernieuwing in de
mboliek, die als voor het eerst zonder enige steun in het verleden zou
oeten worden geschapen. Wel een aantal van zijn schoonste gestalten, waarin
wel zijn warme menselijkheid als zijn zuiver kunstenaarschap tot uiting
men, zij het dat hem het volle vermogen op het laatste ontviel.

De eenvoud der symboliek, men vindt haar in de huilende honden, in
t reliëf met de gestalten van het leed, in de twee stoere mannen, de
beider en de intellectueel, van het verzet, in de halfnaakte, Madonna-
ntige vrouw van de vrede en in de duiven. Geen eenvoudiger oplossing is
nkbaar dan deze additie van losse componenten. Maar deze eenvoud,
boren uit het hart van een echte Amsterdammer, heeft ook haar eigen adel:
is verstaanbaar, zonder cerebrale afstand van het volk. Dit monument
niet voor de happy few, maar waarlijk voor allen. Het heeft een ver-
uwelijkheid, die John Raedecker ook zo graag gewild heeft. Zij bood hem
vens de gelegenheid, nog eenmaal binnen één kunstwerk de lievelings-
stalten van zijn oeuvre samen te brengen: de vrouw, die bij Raedecker
Madonna iets aards en als aardse figuur iets hemels behoudt, de man
lijdende, „aan zijn leed gekruisigd", en het dier. Het behoeft na het vele,
er het monument geschreven, niet nogmaals uitvoerig betoogd te worden,
t de Vrede en het Leed-reliëf tot het beste uit zijn oeuvre behoort, maar
t de twee figuren van het verzet de sporen van zijn verzwakking dragen.
honden, ten slotte, zijn van de hand van zijn zoon, Han Raedecker.

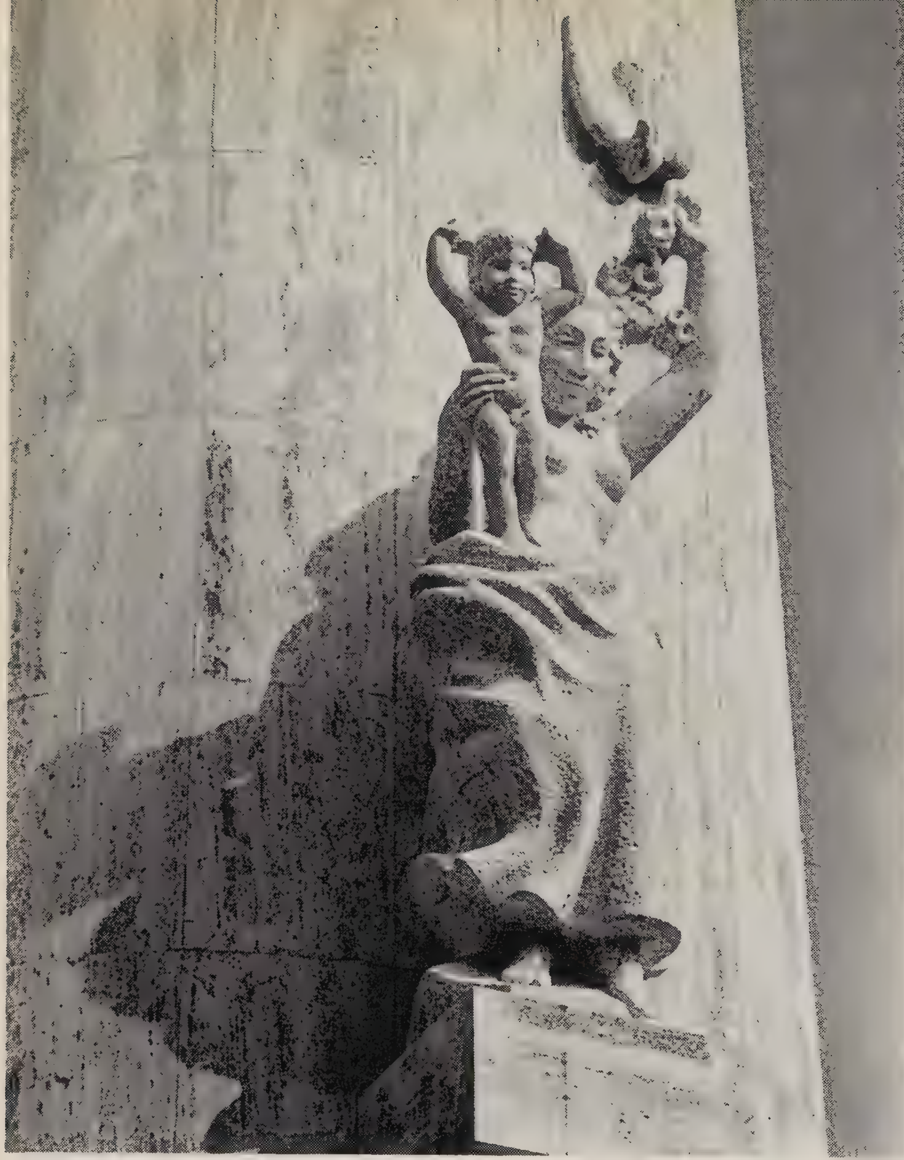
oals het monument in zijn voltooide vorm voor ons staat, is het uit de
menwerking van twee kunstenaars, een beeldhouwer en een architect,
edecker en Oud, geboren. Aan eenheid, zoals deze slechts door één
nstenaar geschapen kan worden, is iets verloren gegaan. En toch is dit
nder meer een geluk geweest. Wij kennen in schets en ontwerp de oor-
ronkelijke opzet van Raedecker, afgekeurd op finantiële gronden, maar niet
deze alleen. Zeker bezat zij meer de vaart van één enkel plastisch
ncept. Desondanks was ook dit ontwerp de uiting van een kunstenaar,
ens grote kracht niet in het monumentale en gecompliceerde maar in het
eme, eenvoudige en de enkele figuur schuilt. Als antwoord op het probleem,
or Dam en Vijgendam gesteld, zou het allerminst bevredigd hebben,
enmin als oplossing van een dergelijk monument van grote afmeting,
onderlijk bezien. En zo is de medewerking van de architect Oud een redding
een zegen geweest. Slechts in abstracto schuilt er een conflict in deze samen-
rking tussen een architect uit de Stijl-beweging en een in wezen romantische
beeldhouwer. De wederkerige vriendschap en waardering en de ruime blik van de architect waren voldoende voorwaarden, om dit bezwaar tot een minimum te reduceren. Bovendien was de scheiding tussen een abstracte romp en figuratieve beelden bij de gegeven mogelijkheden de gelukkigst denkbare (heeft zelfs Esser zijn Troelstra-monument niet op overeenkomstige wijze opgelost?). Buiten het bestek van deze beschouwing vallen de stedebouwkundige, pleinruimtelijke kwaliteiten van Oud's creatie. Maar juist zij zijn beslissend en van grote betekenis voor de gehele ruimtevorming van ons nationale plein, de Dam. Het zijn slechts de beide verzetbeelden ter weerszijde op hun platforms, die niet wat hun symbolische betekenis maar wel wat hun compositorische functie en plastische kwaliteit betreft gemist zouden kunnen worden. Het monument zou aan strakheid en gaafheid, aan eenheid ook, gewonnen hebben. Zij staan er als los neergezet, terwijl honden, het reliëf en de vrede (en ook de leeuwen op afstand) met het monument een organische totaliteit vormen.

Het Monument op de Dam is meer dan louter een kunstwerk, dat men op zijn artistieke merites kan toetsen. Het is de zwanezang van een groot kunstenaar, die daaraan de innigheid van zijn warm hart heeft meegedeeld, opdat de eenvoudige mens in de straat zich daarin zou herkennen, gemoedelijk en zonder pose. Het is het resultaat, des te bewonderenswaardiger, van een onmogelijke opdracht, gesteld door een tijd, die de kunstenaar zonder het geheel te beseffen met het diepste van zijn noden, het hoogste van zijn verwachtingen belast, noden en verwachtingen, waarvan de oude symbolen verbleekten of verpulverden. Het is tenslotte, zolang nog de herinnering zal bestaan van die het hebben meegemaakt, een symbool, gevoed door onze eigen ervaringen. Wat het nageslacht daarin wel of niet zal herkennen aan geleefd leven en doorleefd leed, aan plastische kwaliteiten en zwakheden, is een tweede. Op de kentering van twee tijden is niets hachelijker dan een prognose. Niets hachelijker ook dan een monument „voor de eeuwigheid", of bescheidener „voor het nageslacht".



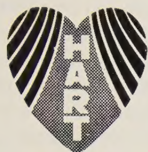








Ingezonden mededeling, Adv.



HART PRINTS

weer zoiets

ARDEBEPALING

kunnen ons voorstellen dat de samen-ing wandschilder-architect niet altijd een leien dakje gaat.

daarbij komt dan weer de ontwerper bedrukte gordijnstoffen uw interieur enstappen. Ook weer zo'n „wand-der in zakformaat".

s echter niet al te vooringenomen — mensen hebben veel meer eerbied voor werk dan u vermoedde.

ongens en meisjes van de Kunstnijver-school die 10 dessins voor ons ont-pen (prijsvraag) en wier dessins ge-ongewijzigd werden uitgebracht, heb-u misschien toch iets te vertellen! Be-ze eens. Bekijk ook onze gehele col-e. Misschien bent u blij ze gezien te en. Misschien ook niet. Maar vertel dan onomwonden uw mening.

ndt u zich rechtstreeks tot:
nan Hart & Co N.V.
engracht 138
terdam, telefoon 65551-47041-44263.

sin: Bamboe No. 3189
verp: Corry van Hall



Brief aan Ds. W. Barnard en Architect B. B. Westerhuis, naar aanleiding van het FORUM-nummer 1/2-1957 over „Het materiaal van de kerkdienst" en „Kerk en moderne architectuur".

Geachte Forumvrienden,

Uw beider artikel heeft mijn bijzondere belangstelling gewekt vanwege de gedachten die U ontwikkelt omtrent het kerkgebouw en de liturgie die ermee samenhangt, waarbij de gereproduceerde kerken zo duidelijk Uwe gedachten illustreren. Ik mag daarin wel een parallel zien van de intenties die de katholieke architecten bezielen wanneer zij voor de taak komen te staan nieuwe parochiekerken in nieuwe woonwijken te ontwerpen.

Ook hier immers komt onmiddellijk naar voren hoe de parochiekerk in haar verschijning als bouwwerk verschilt van bijvoorbeeld de stadskathedraal.

Zal de laatste door haar representatief karakter, haar veel verder strekkende betekenis, niet alleen naar binnen maar ook naar buiten gericht zijn, de parochiekerk toch is voornamelijk gericht op het intensieve gebruik, al is zij naar buiten niettemin wat zij binnen ook is.

Ik wil maar zeggen dat de wijkkerk veel meer naar de mensen toekomt. Ze is gericht op de parochiële gemeenschap.

Ze wil het persoonlijk contact, het intensieve met elkaar beleven van de liturgie, het duidelijk en onbelemmerd bij elkaar horen in de liturgische uitoefeningen.

In dit verband mag ik opmerken dat de door Westerhuis getypeerde centraalbouw (oecumenisch besef in het protestantse denken) ook voor de katholieke kerken een warme belangstelling heeft in de vormstudie.

Ofschoon dit alles ons als juist voorkomt, rijst er bij mij toch de vraag of we hiermede op de juiste weg zijn; liever gezegd of dit nu dè weg is die naar het doel voert.

En dan stel ik als doel simpelweg „het bouwen van de kerk". Ik wil het ook nog even anders formuleren: Is de vernieuwing in de liturgie (om het even protestants of katholiek, het is een algemeen streven-naar-beter) de basis voor onze kerkbouw? Is de liturgische „ruimte-prognose" uitgangspunt voor het ontwerp? Is het huidige kerkgebouw zodanig geworteld in de liturgische opzet dat in de liturgie als functie (zoals U beiden het stelt en ook velen onder ons) het brandpunt gevonden wordt waaruit de ruimte zich ontwikkelt? Is de kerk de omhulling en de ruimtelijke samenvatting van dit liturgische gebeuren?

Is de kerk hoofdzakelijk dienst-gebouw in de zin van „liturgie is dienst"? En is het werkelijk onomstotelijk waar wat Westerhuis aan het eind van zijn overigens prachtig artikel stelt: „Geen . . . vorm a priori waarin plaats is voor de eredienst, maar vorm en ruimte ontsproten en opbloeiend uit de eredienst".

Ik meen dit te moeten betwijfelen en tot mijn verrassing en vreugde was collega Knijtijzer het met mij eens dat de liturgie geen eerste basis vormt van de vernieuwing in de kerkbouw. Immers de vernieuwing van de kerkbouw is identiek aan de vernieuwing in de algemene bouwkunst. Deze vragen rijzen namelijk ook in ònze kringen op. Uwe gedachten worden ook in onze kringen met vuur verdedigd en toch . . . .

De liturgie zou men ook een kunst in het dienen kunnen noemen. U weet, elke kunst verandert voortdurend, want ze schiet altijd te kort voorzover het maar mensenwerk blijft. Wat zou er nu gebeuren als Uwe liturgie over honderd jaar geheel anders is gegroeid — „anders" bijvoorbeeld in de zin van „andersom" of in de zin van een onderdeel dat tot voornaamste deel uitgroeit? Moeten we dan onze kerken afbreken omdat ze niet meer „dienstig" zijn?

U weet bijvoorbeeld ook dat in de eerste vroege basilieken het altaar nog geen vaste plaats had maar portabel was en dat later het altaar tot brandpunt werd gesteld. En toch staan die kerken er nog net zo, voor zover ze niet verdwenen zijn. Zoudt U zelf zo'n kerkje kunnen gebruiken? Zoudt U — om nog verder te gaan — bijvoorbeeld een moskee goed kunnen gebruiken voor Uwe dienst? Feit is, dat andersom die schitterende Aya Sofia nu een voortreffelijke moskee is. Ja, en ook die prachtige kerken van vriend Duintjer zou ik elke parochiepastoor gunnen; daar zouden ze zeer gelukkig mee zijn.

Ik vraag mij daarom af, wat al deze kerken in zich hebben, dat ze gezien kunnen worden los en onafhankelijk van het liturgisch gebeuren en gebruik. Zou het niet juist dàt zijn, wat ze wezenlijk tot kerkgebouw stempelt? Het lijkt mij hier nog niet geschikt om te spreken over sacrale kunst. Misschien zou dat later eens kunnen? Maar zeker zouden we de kwestie van de zuiver bouwkunstige kant kunnen benaderen. Mag ik het dan zó stellen dat ik in de architectonische orde het gebouw als eerder-zijnde zie dan datgene wat er in gebeurt? Persoonlijk ga ik nog verder, maar ik durf U niet vragen hierin mee te gaan, want dan zou ik willen zeggen: als *architect* gun ik het kerkgebouw aan die haar 't best weet te bewonen en daarmede bedoel ik dat elk godsdienstig mens daarin thuis zou moeten zijn — let wel, ik spreek als architect.

De conclusie zou dan zijn: het kerkgebouw is in zeker opzicht autonoom als „geheiligde" ruimte. Het heeft zijn eigene wijze van expressie — een bouwkunstige wijze namelijk — waardoor het ook universeel geldig is voor het gehele mensdom en niet voor een bepaalde groep alleen, ofschoon elke groep alleen er wel haar eigen gebruik van zal weten te maken. Practisch gesteld is het zo dat een kerk een dusdanige noodzakelijke marge moet hebben dat het

leven dat er zich afspeelt vibreren kan, zich ontwikkelen kan. Vergelijk in dit verband eens de noodzakelijke flexabiliteit van een woonkamer.

Uwe gedachten over liturgie en functie kan ik onmogelijk als onwaar bestempelen, want ik beaam ze grotendeels — behalve waar U een enkele maal wellicht al te symbolisch interpreteert, hetgeen U overigens buiten het architectuurverband gerust gegund is. Daarentegen zijn het waarheden die, ofschoon medebepalend, toch niet identiek zijn aan het fundament van de architectonische kwestie.

Mogelijk zoudt U geheel gelijk krijgen als U de architectuur een toegepaste kunst zoudt willen noemen en niet meer. Maar dan zou ook ons gesprek ophouden.

Het is daarom dat ik zelf ook een bepaalde aversie krijg tegen het zo algemeen worden van de term: functionalisme.

Ik weet wel, onder functionalisme in de bouwkunst verstaat men niet louter de materiële functie, er zijn ook ideële functies, geestelijke functies, enzovoort, maar men kan niet alle levensfactoren met de termen van functie dekken, zoals er velen onder ons toe geneigd zijn.

Een functie is een al dan niet omkeerbare relatie die in werking is. Zo zal de schaduw een functie zijn van het licht, maar het licht niet van de schaduw, tenzij als totaal eind-effect en in een andere orde van beschouwen, bijvoorbeeld in de schilderkunst. En zo zal het geluid een functie zijn van het orgel, maar omgekeerd het orgel ook afgestemd moeten zijn op het bedoelde toekomstige geluid. Daarom zal het wel juist zijn de liturgie een functioneel karakter toe te kennen, gelijk U doet. Maar er is iets tegen de muziek van Bach alleen een functie van zijn geestelijke vervoering te noemen. Bij de Nachtwacht en de Guernica denkt men niet eens meer aan functie. Al deze dingen zijn méér dan functionele werkingen. Er is namelijk een orde die zich daarvan losmaakt, zich daar boven verheft en ik vermoed dat dit in de kunst zich afspeelt in de louter creatieve orde. Zo zou men de kunstzinnige expressie (het hoe) niet alleen moeten zien in haar functionele betrekking tot het object (het wat) maar er gebeurt meer, want in de expressie wordt juist iets nieuws geboren, iets dat autonoom is in zijn orde.

Daarom zal de ovale vorm van de Verlosserkerk te Bussum van Nielsen, Spruit en Van der Kuilen (zie reproductie) wel in functioneel verband te brengen zijn met de idee „omvatting van de gemeenschap" maar omgekeerd produceert die omvattingsidee niet vanzelf deze reële ovale vorm; daar is nog heel wat meer gebeurd.

Ik hoop hiermee iets naar voren gebracht te hebben dat wellicht een samenspraak zal kunnen stimuleren. De liturgische vernieuwing staat allentwege in het brandpunt van de belangstelling en wij architecten moeten door en in de gemeenschap geholpen worden, want de verantwoording weegt nog al wat.

Thomas Nix.





Een plastiek als ruimte-vormend element.

Reeds de geschiedenis van het ontstaan van dit door de pers als „speelplastiek" bekend geworden, werk van Erich Glauer uit Stuttgart, is interessant genoeg om vermeld te worden.

De stad Stuttgart had zich tot taak gesteld voor de Albschule in Degerloch, een wat hoger gelegen voorstadje, een plastiek te doen ontwerpen, die zowel het kunstenaarsoog zou bevredigen, alsook tegemoetkomen aan de spelbehoefte van het kind. Deze aan de plastiek toegedachte dubbele functie bereidde de kunstenaars die aan de prijsvraag deelnamen, van nature bijna onoverkomelijk schijnende moeilijkheden. Een zuivere figuur-zonder-meer zou, om er mee te kunnen spelen, óf aangepast moeten zijn aan de afmetingen van het kind, en zou dan in verhouding tot het

uwvolume van de school veel te klein bleven zijn, óf het zou, als het groot noeg was, met allerlei technische aanngsels (klimijzers e.d.) en veiligheidsorzieningen moeten worden uitgerust om t voor het spel geschikt te maken. Bij n zuiver abstracte oplossing zouden deze oeilijkheden zich niet hebben voorgedaan. er zouden slechts constructieve overwengen nodig geweest zijn om optimale autermogelijkheden te scheppen. Maar n plastiek van dien aard zou zeer geakkelijk tot een turntoestel zijn verstard het met het spel verwante kunstzinnige u een schaduwbestaan hebben geleid. et strekt de stad Stuttgart tot grote eer, t zij dadelijk het ontwerp van Erich auer heeft gekozen en liet uitvoeren. Op t Degerlocher schoolplein staat nu een n vele zijden zichtbare plastiek vóór s, die een rustpunt in de lawaaiïge uze is en waarvan, als de kinderen weer hun plaatsen zitten, een geheimzinnige tiviteit begint uit te stralen. Het is de oeite waard de uitwerking hiervan na te an.

chter schijnt het de oppervlakkige behouwer slechts een abstracte oplossing bieden: geen voorstelling vermag hij te itdekken; veel meer tekenen zich, volgens n analyse, hoekige en bolvormige eleenten af, die, met elkaar verbonden, vande basis beginnen omhoog te golven, n boven, na een koene sprong, weer tot st te komen en naar beneden uit te lopen. en nadere beschouwing onthult echter eer: het wordt hem plotseling duidelijk, t zich van de basis uit een „8" begint ontwikkelen, waarvan het snijpunt der ssen naar de top van de plastiek is geokken; men komt in de verleiding van n organische oervorm te spreken, die in ter tijd tot een vlakke „8" is verstard. et merkwaardigste daarbij is echter, dat beweging, hoewel schijnbaar in een iraal verlopend, niet tot in het oneindige ar boven wijst, maar weer, in zichzelf ruggenomen, naar beneden uitzwaait. In ze krul, daaraan ten volle ruimtelijk stalte gevend en deze gestalte vasthoutnd, is een tweede boog geplaatst. Stelt beschouwer, om de afmeting van het nd aan te nemen, zich enigszins gebukt de plastiek op, dan krijgt hij een wonrlijke belevenis. Alle bewegingen, de op- neergaande, de aanzwellende en afneende, de cirkelvormig en hoekig verloende, geven hem de indruk van een ordende ruimte, in een nog maagdelijke estand verkerend. Uit dit vlechtwerk van ewegingen stulpen zich vier openingen aar buiten, die aandoen als gewelfde itsboogvensters, te allen tijde bereid zich te richten, wanneer de hen vormende astische stromen dit toelaten. Zij doen t echter niet, alles is in een zwevende estand gehouden, heeft aan zichzelf geoeg als het onschuldige kinderspel. Het , zoals Mircea Eliade van de ruimte voor eredienst zou zeggen, juist een ooronkelijke, geen profane ruimte.

e vraag komt naar voren, of het spelende ind van onze tijd voor zulk een plastiek ntvankelijk is. Zeker niet bewust, waar niet eens de volwassene zich in ernst voor kunststromingen wil openstellen, voorzover deze het afbeeldende verlaten. Daar echter bij het kind het on- en onderbewuste, ondanks het huidige tijdperk van de techniek, altijd nog een beslissende rol speelt, mag men de volgende paradoxaal klinkende formuleringen wagen: Juist omdat geen figuur — een mens, een dier, een boom — voor hem staat en het zich niet tevreden kan stellen met te constateren: „dat is . . .", zal het zich schijnbaar radeloos tot het naastbijliggende keren, nl. in de plastiek naar boven klimmen en de gepolijste onderste banen gebruiken om dan langs de bogen te glijden; en ongemerkt zal het, louter door de beweging, in het krachtenspel waaruit de plastiek leeft worden opgenomen. Zoals het de spraak van moeder in zich opneemt door deze na te bootsen, zo wordt het in het spel onbewust elementaire ervaringen gewaar, waarmee het beoogde doel van de plastiek, de artistieke belevenis en het spel gelijktijdig te dienen, is bereikt. Wij volwassenen echter, die de grondslagen bewust hebben beleefd, willen ons gaarne verder in de kosmos van de kunst verdiepen, deze en gene bijzonderheid — in zo rijke mate voorhanden — nagaan, om te ontdekken, waarom bijvoorbeeld de in de top elkaar rakende bogen het gevoel van lichtheid geven, ofschoon hierbij grote plastische massa's betrokken zijn.

Günther Däss,
Stuttgart-Wangen.

Boekbespreking

Beginselen van Kerkbouw

Een rapport opgesteld door een studiecommissie van theologen en architecten (hoogleraren aan de T.H. te Delft) ter voorlichting van de Generale Synode van de Ned. Hervormde Kerk inzake de problemen der kerkbouw. De grote behoefte van de Kerk aan nieuwe kerkgebouwen, de hernieuwde bezinning der Kerk op haar eredienst en de vorm- en stijlproblemen van de moderne architectuur, maakten de verschijning van een verhelderende studie wenselijk. De commissie heeft zich in dit rapport voortdurend geörienteerd op de „Aanwijzingen inzake de Kerkbouw" door de Generale Synode vastgesteld op 9 juni 1947. Het is een lijvige brochure geworden, waarin, naar het mij voorkomt, niet veel is vergeten.

Naast algemene beschouwingen omtrent monumentaliteit, oriëntatie, traditie, ruimtevormen en -indeling, poëtische ontboezemingen over torens, klokken en . . . het haantje op de toren, benevens praktische wenken over het meubilair, de verwarming en het orgel, vindt men er vele hoogst onbelangrijke architectonische doctrines, waarvan die over wand en afdekking op blz. 26 en 27 met name worden genoemd.

Degene, die zich gaarne verdiept in beschouwingen, meningen, opvattingen en uitspraken over kerkbouw in het algemeen en nergens in het bijzonder, zal zich zeker in dit rapport thuis voelen.

Batavus.

L'arredamento moderno Roberto Aloi
Editoriale Hoepli Milaan geb. *f* 49,50.

Een boek met 738 plaatjes.

Aan uitgever Hoepli in Milaan danken wij de uitgave van een indrukwekkende serie boeken over architectuur en verwante gebieden. Een groot deel hiervan is verzorgd door Roberto Aloi, een beminnelijk man, die rustig en verstandig zijn keuze pleegt te doen. Zijn boeken, naar onderwerp gerangschikt over stoelen, tafels, kasten enz., zijn niet al te kieskeurig samengesteld, maar zeer bruikbaar voor wie zich over deze onderwerpen wil oriënteren. Bij het boek „L'arredamento moderno, 6e serie" is de keuze echter zo voorkeurloos, dat de bruikbaarheid daardoor wel sterk verminderd is.

Deze bundel omvat glaswerk, ceramiek, emaillewerk, stoffen, verlichtingsornamenten, losse meubelen, interieur, open haarden, keukens en tuinmeubelen, totaal 738 afbeeldingen. Deze veelheid kan belangwekkend zijn, wanneer er mee getoond wordt dat vanuit een bepaald gezichtspunt, dat door het gehele werk voelbaar moet blijven (zoals bijv. bij de Architects' Yearbooks), 738 voorbeelden te vinden zijn. Het gevaar van dit boek is, dat zinloos geknutsel naast voortreffelijk werk in een prachtige opmaak met kleurenfoto's en tekst in drie talen wordt opgediend. Bij de belangstellende leek sticht dit verwarring, de ingewijde legt het terzijde. Het denkbeeld, dat een dergelijke bundeling het voordeel zou hebben ons verschillende aspecten van de vormgeving te tonen, is bij deze keuze niet meer juist.

Wij bevinden ons nog steeds in een stadium dat de kwaliteit van de vorm direct afhankelijk is van de kwaliteiten van de ontwerper. Een stroom, die allen meesleept tot een gemeenschappelijke uiting is misschien in wording, maar zeker nog niet voor allen voelbaar.

Wanneer dit boek iets bewijst, dan is het dat de moderne vorm op zichzelf niets betekent en los van het begrip dat deze vorm bezielt, een nog wanhopiger kitsch oplevert dan de „ouderwetse" („modeurn" noemen de Engelsen dit). Verder bevestigt dit boek dat de bijdragen uit Scandinavië en de Verenigde Staten het meest overtuigend zijn, dat er in Engeland serieus gewerkt wordt en dat ook in Frankrijk enkele hoopgevende krachten bezig zijn zich te ontwikkelen, zoals Alain Richard.

Het werk dat hier van eigen, Italiaanse bodem wordt getoond, is overwegend modieus en gezocht van vorm.

Uit Holland enkele afbeeldingen van werk van Penraat, dat tot het beste van het boek behoort. Verder Nederlands werk van Boks en Van Blerkom, Eschauzier, v. d. Grinten, Groenewegen, Kramer, Patijn en Van Vliet, die elk naar hun aard werk bijdragen, dat tot het meest verantwoorde deel van de 738 plaatjes behoort.

H. Salomonson

J. Quentin Hughes *The building of Malta during the period of the Knights of St. John of Jerusalem* 1530—1795

Alec Tiranti Ltd. London 1956 *f* 24.35.

Indien men ooit in de gelegenheid is geweest om zowel Rhodes als Malta te bezoeken, dan zal men hebben kunnen constateren dat tussen deze twee steden zo goed als geen overeenkomst bestaat, ondanks het feit dat ze achtereenvolgens de verblijfplaats en het bolwerk vormden van de Ridders van St. Jan. Nergens in Europa wordt men, naar ik meen, zo duidelijk herinnerd aan de omstandigheid, dat het leven en ook de verdediging van het leven, de vestingen en vestingsteden dus, van de Middeleeuwen naar de Renaissance verlopend, aanzienlijk gecompliceerder wordt.

Want al mag men dan aanvankelijk in Rhodes danig onder de indruk geraken van de gecompliceerde of liever gezegd chaotische plattegrond van een Middeleeuwse stad, zodra men de muren bestijgt, wordt althans het militaire aspect ook voor de leek wel vrij duidelijk en overzichtelijk, terwijl men in Malta juist aan de rand van de stad lopend, hoe langer hoe meer in de war raakt.

Nu is de situatie van Malta of beter gezegd van La Valette met zijn stad daarachter, Floriana, zijn forten en drie steden aan de overkant van de baai, waarin de hoofdstad op een schiereiland vooruitsteekt, bijzonder indrukwekkend, terwijl Rhodes toch niet veel meer is dan een halve maan om een ronde baai gevlijd; het is waarlijk niet alleen dit verschil dat het karakter van deze beide steden zo doet uiteenlopen. Misschien werkt de terreingesteldheid wel mee: Rhodes op een slechts licht oplopende vlakte, La Valette op een vrij steil glooiende heuvel, maar zelfs dan nog: terwijl Rhodes de indruk maakt van een stoer, uit één stuk „gegoten" vesting, valt La Valette en „omstreken" uiteen in een geweldig complex van water, wallen, torens en muren, van poorten en afzonderlijke forten. Het is daarom misschien, dat La Valette niet een toeristenoord is geworden en eigenlijk ook slechts bij uitzondering door deskundige reizigers als een bezienswaardigheid van de eerste rang wordt genoemd, hetgeen het beslist wel is.

Het boek van J. Quentin Hughes vestigt de aandacht op deze, ook in kunsthistorisch en architectonisch zowel als stedebouwkundig opzicht belangrijke stad. Het geeft een kort overzicht van de geschiedenis van de Orde van St. Jan vóór de vestiging op Malta (1113—1291 in Palestina, 1291—1310 op Cyprus, 1310—1522 op Rhodes) en een verslag van de opbouw van de verdedigingswerken na 1565, toen de Turken Malta vergeefs hebben aangevallen. Dit deel is echter zeer klein in vergelijking met de 140 pagina's die aan de kerken en andere gebouwen worden gewijd. Men herinnert zich dan gelukkig bijtijds, dat Malta nog steeds een belangrijk steunpunt van de Engelsen in de Middellandse Zee is en verzoent zich (of niet natuurlijk) met de schaarse en niet overduidelijke plattegronden, de meeste naar oude gravures vervaardigd. Ook het overige illustratie-materiaal is op zijn minst genomen bescheiden: niet wat het aantal betreft (het boek bevat niet minder dan 330 plaatjes) maar wel wat de onderwerpen betreft. Men ziet namelijk een massa kerken, poorten en deuren en wat de kerken betreft mag men ook wel eens in het interieur kijken, doch wat achter die poorten en deuren geschiedt ziet men niet. Zo is dit boek dus in architectonisch opzicht zeer interessant en mag men de schrijver dankbaar zijn voor zijn uitvoerige studie, doch aangezien luchtfoto's, die veel, wellicht te veel, zouden ophelderen en evenzeer doorkijkjes of overzichten ontbreken, komt men toch niet achter de structuur van deze stad.

Het spreekt in dit verband vanzelf, dat van de verwoestingen die ongetwijfeld het gevolg geweest moeten zijn van de bombardementen tijdens de Tweede Wereldoorlog niet gerept wordt en dat men dus niet weet of al die fraaie zaken er nog staan. Zodat men ondanks alle details na lezing van dit ongetwijfeld deskundig geschreven werk niet zo heel veel wijzer geworden is omtrent het werk van de befaamde Laporelli da Cortona (1521—1570), Gabrio Serbelloni (1509—1580) en hun opvolgers, die voor de Ridders van St. Jan hebben gebouwd.

R. B.

Natuursteen Manifestatie 1957

In het Bouwcentrum te Rotterdam is op 12 april j.l. een tentoonstelling geopend — zij duurt tot 12 mei a.s. — van natuursteen, op welke expositie wij gaarne de aandacht van onze lezers vestigen.

Ofschoon de tentoonstelling uitgaat van de N.E.V.O.M., de Nederlandse Vereniging van Ondernemers in het Natuursteenbedrijf, staan hier de commerciële belangen van de betrokkenen niet voorop; zij komen nauwelijks tot uiting, omdat het doel der expositie uitsluitend is gericht op het wekken van belangstelling voor het zo waardevolle materiaal dat de aarde ons mensen biedt, om op de bijzondere eigenschappen van elke natuursteensoort te wijzen en de vele toepassingsmogelijkheden, de vele manieren van bewerking en behandeling te tonen.

Het is een gelukkige coïncidentie dat deze aankondiging plaats vindt in dit nummer van FORUM, dat gewijd is aan twee monumenten van bouwkunst, waarvoor uitsluitend natuursteen is gebruikt, waar geen beton, geen ijzer, geen glas of baksteen, zelfs geen hout is verwerkt.

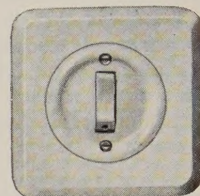
Ook uit geologisch en, zo ge wilt, uit archeologisch oogpunt biedt deze tentoonstelling zeker een unieke gelegenheid kennis en inzicht te verrijken.

Redactie

Nieuwe vrijwel geruisloze lichtschakelaar

Sedert enige tijd worden er ook in Nederland onder de naam Presto door een Duitse fabriek wipschakelaars van een geheel nieuwe constructie, uitsluitend geschikt voor wisselstroom, in de handel gebracht, welke zich van de tot heden gebruikte „Allstrom" schakelaars onderscheiden door een vederlichte bediening, een bijna geruisloze werking en een lichtgevende wip waardoor de schakelaar zeer gemakkelijk in het donker te vinden is.

Deze nieuwe schakelaars zijn derhalve uitermate geschikt voor ziekenhuizen, rusthuizen, hotels, villa's, flatgebouwen en alle ruimten alwaar een hinderlijk geluid dient te worden vermeden.



inbouw-schakelaar

De vormgeving is zeer aantrekkelijk en aangepast aan het moderne interieur.

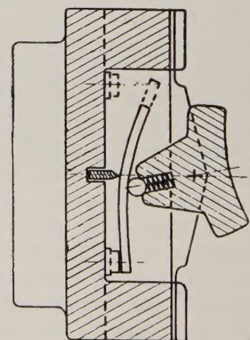
Geconstrueerd voor 15 Amp. zijn deze schakelaars bij uitstek geschikt voor fluorescentieverlichting, omdat bij het inschakelen van deze verlichting zeer hoge stroomstoten optreden (ongunstige cos phi).

In verband met de hier in Nederland geldende keuringsvoorschriften zijn deze schakelaars door de N.V. KEMA, Arnhem, voor 6 Amp. goedgekeurd (in W. Duitsland voor 15 Amp.).

Niettegenstaande deze belangrijke voordelen, liggen de prijzen van deze wipschakelaars op hetzelfde niveau als andere tuimelschakelaars met Kema-keur.

Ook in andere landen t.w. W.-Duitsland, België, Zweden, Noorwegen, Finland en speciaal in Zwitserland hebben deze wipschakelaars een grote opgang gemaakt.

Van de constructie van de wipschakelaar geeft onderstaande tekening een indruk en zoals uit de tekening blijkt bevinden zich in de schakelaar geen roterende delen waardoor een practisch onbegrensde levensduur kon worden bereikt.



Schematische tekening van de vrijwel geruisloze Presto wipschakelaar.

F. J. P. O. Magnée